ARTE CRISTIANA

SOFRONIA
DVLCIS
VES

ROMANE
VIBATIS
INDEO



DOMINE DILEXI DECOREM DOMVS TVAE



	Disco
Ludwig van BEETHOVEN Sinfonia Nr. 6 Pastorale Orchestra Sinfonica di Berlino Dirigente: E. Jochum	**LPM 18 202**

ARCHIV
PRODUKTION

Johann Sebastian BACH Pastorale in fa magg. BWV 590 H. Walcha - Organo	**AP 13 028**
Johann Sebastian BACH Weihnachts Oratorium BWV 248 (Oratorio di Natale) Orchestra Filarmonica di Berlino Direttore: F. Lehmann	**APM 14 051/052/053/054**
Arcangelo CORELLI Concerto Grosso fatto per la notte di Natale - op. 6 N. 8 fa minore Complesso della Cappella di Colonia Direttore: A. Werninger	**EPA 37 062**
Johann Sebastian BACH 9 Corali sulla notte di Natale H. Walcha - Organo	**EPA 37 068**
Giuseppe VERDI 4 pezzi sacri: 1) Ave Maria / 2) Stabat Mater / 3) Laudi della Vergine Maria / 4) Te Deum Coro del Duomo di Aquisgrana e Orchestra di Stato di Aquisgrana Direttore: Theodor B. Rehmann	**LPM 18 038**

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI

Via Fabio Filzi, 29 - MILANO - Telefono 69.92

UFFICI

FIRENZE Piazza Stazione 1 - GENOVA Via d'Annunzio 1 - MILANO Via Locatelli 5 - NAPOLI Via Medina 40 - PADOVA Via Verdi 6 - ROMA Piazza Mignanelli 3 - TORINO Via Mercantini 3 - TRIESTE Via Trento 15

BOLOGNA - Via Livraghi, 1

Quarzite di Sanfront

Lastre per rivestimenti e per pavimenti
Giallo e Grigio
Massima resistenza e durata
Grande efficacia decorativa

Zebrato del Piemonte

la nuova pietra
da rivestimento rustico.

Pietra Berrettina e Medolo di Calepio

Blocchetti squadrati a spacco
e lavorati a punta,
per costruzione e decorazione

Granitello lamellare del Piemonte

Lastre per rivestimenti
e per pavimenti
Masselli - Cordonate - Gradini - Contorni

Mattonelle maiolicate di Vietri sul mare

Spennellate e decorate a mano
su biscotto a mano
Pavimenti, rivestimenti, pannelli

Graticcio in cotto armato Stauss

. . . il miglior portatore di intonaco.

Ufficio Centrale vendite : MILANO - Via Pacini N. 76 - Telefono N. 29.66.06

SEGNALIAMO:

È uscito finalmente al prezzo di L. 12.000 l'atteso volume « *Dieci anni di architettura sacra* » a cura del centro studi di Bologna. Arte Cristiana tratterà dell'importante avvenimento editoriale in uno dei prossimi fascicoli. Intanto gli abbonati cui il volume interessasse potranno usufruire di particolari condizioni rivolgendosi direttamente alla nostra amministrazione, purchè in regola con il rinnovo della tassa di abbonamento.

●

Anche la Commissione pontificia per l'arte sacra ha pubblicato un fascicolo interamente dedicato alle « *Chiese nuove* »; si tratta dei numeri settembre-novembre di *Fede e Arte* 1956; anche di questa pubblicazione ci occuperemo prossimamente.

●

Pubblichiamo per la prima volta le recensioni dei primi fascicoli di « *Musica Sacra* »; la bella rivistina che ha rivisto la luce quest'anno a Milano e che raccoglie tutte le simpatie dei cultori dell'arte Sacra in qualunque ramo. La mancanza di spazio ci ha impedito di compiere prima questo grato dovere, ma in cambio possiamo dare ai lettori una più documentata relazione della provvida iniziativa. (V. pag. 185).

●

ARTE CRISTIANA

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETÀ AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA

Anno XLIV — NOVEMBRE 1956 — N. 11 (449)

SOMMARIO

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO PER IL 1957

ABBONAMENTO L. 2400 - ESTERO L. 3500 - UN FASCICOLO L. 250
ABBONAMENTO SOSTENITORE L. 5000

ABBONAMENTI CUMULATIVI

ARTE CRISTIANA e SUPPLEMENTO L. 2610 — A. C. e MINISTERIUM VERBI . L. 3780
A. C. e la SETTIMANA CATTOLICA L. 3330 — A. C. e PALESTRA DEL CLERO L. 3780
A. C. e RIVISTA LITURGICA . . L. 3060 — A. C. e MUSICA SACRA . . . L. 3510

Conto Corrente Postale N. 3/1137

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (648)
SCUOLA BEATO ANGELICO · VIALE S. GIMIGNANO, 19
Telefono: Direz. e Amministr. 450-378 · Redazione 450-665

Supplemento bimestrale di "ARTE CRISTIANA„ è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA„

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III

Iscrizione al N. 485 del Registro della Cancelleria del Tribunale a' sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1948 N. 47
Nihil obstat quominus imprimatur: Mons. PRANDONI - *Imprimatur in Curia Arch. Mediolani:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen.
Dirett. proprietario Don GIACOMO BETTOLI - Milano - 10 Novembre 1956 - Off. Graf. «Esperia» Milano - Via Messina 28A

L'VIII SETTIMANA D'ARTE SACRA

NAPOLI
2 - 6 Ottobre 1956

Per riprendere l'interrotto lavoro delle settimane nazionali d'Arte sacra era comprensibile che si partisse dal punto a cui si era giunti benchè il tempo trascorso supponga oggi un assai diverso metodo di lavoro. Ciò spiega il ritmo ancor troppo accademico del recente incontro che il carissimo amico Strazzullo giudica piuttosto severamente. Prendendo atto delle sue opportune osservazioni aderiamo toto corde ai suoi voti, sicuri che saranno senz'altro presi in considerazione dagli organizzatori, perchè ispirati da rispetto e amore. Red.

Dal 2 al 6 ottobre si sono svolti a Napoli i lavori dell'VIII[a] Settimana d'Arte Sacra, sotto la presidenza di S. Em. il Card. Marcello Mimmi, Arcivescovo di Napoli. Presenti S. Em. il Card. Celso Costantini, una trentina di Vescovi e più di centocinquanta settimanalisti, sacerdoti ed artisti, convenuti da ogni regione d'Italia.

2 *ottobre* - La Settimana si è aperta con la S. Messa celebrata dal Card. Mimmi nella Basilica Palatina di S. Francesco di Paola. Le sedute di studio si sono tenute in Palazzo Reale, nella brillante cornice del fastoso teatrino di Corte.

Ha dato l'avvio ai lavori il Card. Mimmi, presenti le maggiori autorità della città. Dopo aver reso omaggio al S. Padre, ha rivolto un commosso pensiero al compianto Mons. Giovanni Costantini, ideatore della Settimana. Il suo discorso ha destato il più vivo interesse quando ha dato lettura di una lettera ideale inviata ai settimanalisti dai nostri maggiori artisti del passato, tra i quali il Beato Angelico, Raffaello e Michelangelo.

Il documento raccomandava agli artisti contemporanei due cose: « prima di tutto che si curi con diligenza la conservazione e restaurazione delle opere d'arte...; in secondo luogo si favorisca in ogni maniera la creazione di un'arte sacra che non sia indegna del passato... Sia veramente arte: cioè non deformazione, nè deturpazione dell'uomo e della natura ».

La lettera ammoniva che « per fare dell'arte sacra è necessaria la ispirazione religiosa, e che non vi può essere vera ispirazione religiosa se la religione non sia sinceramente sentita e sinceramente vissuta ».

Ha preso, poi, la parola Mons. Giovanni Fallani, V. Presidente della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra. Dopo aver passato in rassegna i risultati delle precedenti Settimane (la prima a Roma, nel 1933), ha dato lettura di numerose adesioni pervenute alla segreteria.

Infine il Sindaco di Napoli, Achille Lauro, ha porto ai settimanalisti il saluto della città.

La prima relazione è stata tenuta dal Prof. Arch. Saverio Muratori, Ordinario di Composizione Architettonica nella Facoltà di Architettura della Università di Roma, sul tema: *Tradizione e novità nell'Architettura Sacra.*

Rigettando il nuovo per il nuovo, l'inedito per l'inedito, l'oratore ha sostenuto che la migliore creazione architettonica si ottiene nel conservare innovando. Perenne continuità che non disdegna rinnovamento di pensiero.

È seguita la relazione dell'On. Giuseppe Caron, Sottosegretario al Ministero dei LL.PP. Tema: *La legislazione sulle nuove chiese parrocchiali e la prassi ministeriale nell'applicazione della legge.*

Il Sen. Caron ha rievocato i lavori parlamentari che portarono alla approvazione, nonostante le diffamazioni delle sinistre, della legge n. 2522 sulle nuove chiese. Ha raccomandato agli Ordinari di usare più oculatezza nella scelta dell'architetto e dell'impresa. Talvolta si presentano progetti grandiosi, che urtano contro la modesta cifra dei fondi assegnati dallo Stato.

Nel pomeriggio ha parlato Mons. Mario Alfano, Segretario della P.C.A.S., sul tema: *Le Commissioni diocesane nei rapporti con la Pontificia Commissione Centrale: norme direttive e prassi.*

L'oratore ha ricordato Mons. Giovanni Costantini, promotore della legge sulle nuove chiese parrocchiali. Dopo aver analizzato i criteri che presiedono all'assegnazione dei finanziamenti annuali alle diocesi, ha sintetizzato l'attività della P.C.A.S. nell'esame dei progetti, insistendo sulla necessità di un delegato diocesano incaricato a tale disbrigo.

3 *ottobre* - Relazione del Prof. Arch. Giovanni Muzio, Ordinario al Politecnico di Milano: *Aspetti positivi e negativi dell'Architettura Sacra contemporanea.*

Ha insistito sull'importanza della scelta del progettista: « Oggi ci si fida troppo dei progettisti, si lasciano troppo liberi, non si danno loro precise direttive e si scarica su di essi ogni responsabilità, anche se la loro scelta non è sempre buona. Talvolta i progetti sono affidati a tecnici minori od a professionisti magari valenti in altri campi tecnici, ma non molto esperti in architettura, che spesso offrono la loro opera, e in buona fede la compiono, come una piacevole parentesi del loro serio lavoro professionale. Ne risultano, nel migliore dei casi, costruzioni anodine prive di qualsiasi valore e, se si appoggiano alla tradizione, banali ed insignificanti ».

Toccando il difficile problema del restauro, ha detto: « Quest'opera di restauro, così diffusa, è giusta e doverosa quando si tratti di edifici particolarmente insigni e quando le superfetazioni e le aggiunte sono evidentemente spregevoli e sciatte, ma altrimenti bisogna ben considerare prima di accingersi a tali lavori. Anche le aggiunte e le trasformazioni sono opere d'arte, e son da rispettare come testimonianze di devozione e il risultato di sacrifici



ONORE ALTISSIMO AI MARTIRI UNGHERESI

B. Homan (ungherese) : « Patrona Hungariae » - Scultura in legno.

I tragici ed eroici eventi che segnano questo sanguinoso periodo della storia del popolo ungherese non possono lasciare nessuno indifferente, ma in modo particolare ci sentiamo obbligati a sottolinearli noi, che siamo a servizio del culto cattolico, per la cui libertà i nostri fratelli ungheresi si sono battuti. Quella civiltà cristiana che essi hanno difeso con il proprio sangue è il baluardo difensivo di quei valori di religione e di arte che sono la ragione del nostro lavoro.

Queste pagine, in cui ripresentiamo alcune opere d'arte sacra ungherese contemporanea, vogliono perciò essere un segno di riconoscenza, un monito a non dimenticare, un impegno ad essere sempre all'altezza dei beni che il Signore ci ha elargiti e conservati.





Arte sacra ungherese: sopra: **due vetrate di Sily Arkay Sztehlo; una Annunciazione e una S. Elisabetta d'Ungheria. Opere esposte alla Triennale nel 1940.** - Sotto: **C. Paolo Molnar: L'opera di S. Stefano d'Ungheria; bozzetto per mosaico esposto alla Biennale del 1938.**



fatti da nostri antecessori nell'intento di meglio adornare la casa del Signore.

Ha, poi, indicato quei requisiti che, prima dell'aspetto estetico, son da ricercarsi in ogni nuova chiesa: a) la situazione urbanistica b) il carattere sacro; c) la semplicità di struttura e la durevolezza; d) la distribuzione interna atta alle cerimonie del culto; e) l'organicità delle opere annesse.

Relazione del Prof. Arch. Guglielmo De Angelis d'Ossat, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti. Tema: *Il restauro dei monumenti: provvidenze legislative, esperienze, suggerimenti.*

Messi in risalto i nuovi sistemi di restauro, ha rilevato il contributo dato dagli organi competenti dello Stato a favore delle chiese danneggiate dalla guerra.

Mons. Vittore Maini, Avvocato Generale della Curia Arcivescovile di Milano, ha parlato su *Le Commissioni diocesane e la loro attività: esperienze e proposte.*

L'oratore ha sottolineato i rapporti tra le Commissioni diocesane e l'organo centrale di Roma. Le CC. DD. debbono essere attive, tutelando la buona conservazione del patrimonio sacro artistico diocesano. È necessario redigere un preciso inventario della sacra suppellettile d'arte e raccogliere in un museo diocesano gli oggetti non più utili al culto, ad evitarne i danni e la dispersione.

4 *ottobre* - Gita ad Ischia. In serata il Comune di Napoli ha offerto un ricevimento in onore dei Settimanalisti.

5 *ottobre* - Mons. Giovanni Fallani ha tenuto una brillante relazione sul tema: *Architettura sacra contemporanea e le arti figurative nello spirito della liturgia.*

Il suo discorso, assai applaudito per elevatezza di concetti e nobiltà di forma, ha voluto ribadire un'idea più volte richiamata in questi anni: I rapporti tra l'arte sacra e la *lex credenti et orandi.*

Accennando alla crisi che ancora travaglia l'arte sacra, e particolarmente a quella babele di tendenze, che è sbandamento filosofico e morale, l'oratore ha detto: « Nè polemiche, nè congressi vi furono nel passato più semplice e glorioso; costoro sapevano quel che volevano, quello che volevano lo volevano sul serio, quello che volevano sul serio erano in grado di condurlo avanti sino all'ultima definizione ».

Agli architetti ha ricordato che l'edificio è il corpo, la liturgia è l'anima della costruzione. Puntando il suo pensiero sull'avvenire dell'architettura sacra, ha ammonito gli artisti di non perdersi nelle inutili teorie degli estremisti. Dateci semplicemente la chiesa, ha detto.

I Soprintendenti Pacini e Martelli hanno svolto una relazione sul patrimonio storico ed artistico della Chiesa in Italia.

6 *ottobre* - Ha chiuso i lavori il Card. Celso Costantini, Presidente Onorario della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, trattando il tema: *Aggiornamento stilistico degli arredi sacri.*

A conclusione della Settimana Mons. Fallani ha dato lettura dei voti formulati dall'assemblea.

A Settimana finita, possiamo tirare le somme. Anzitutto un plauso, non servile, alla Pontificia Commissione Centrale per la rinnovata edizione delle benemerite Settimane di studio, interrottesi con l'ultima guerra mondiale. La ripresa dei contatti dà ben a sperare. Solo ci auguriamo che si faciliti la partecipazione del clero e che si favorisca, dopo le relazioni, il dialogo tra il pubblico e l'oratore. Il dibattito, quando è disciplinato e condotto seriamente, giova indubbiamente all'uditorio, il quale non vuol rinunziare al diritto di dir anche la sua.

Una Settimana di studi, che si esaurisse in parate e paroloni, anche se lanciati dal teatrino di una reggia, sarebbe opera buffa. Il convegno di Napoli, invece, ha inteso ribadire alcuni punti fondamentali, veri imperativi categorici, per le Commissioni Diocesane. Eccoli:

a) Stretto collegamento tra gli organi diocesani e la Pontificia Commissione. Si evitino i colpi di testa, le improvvisazioni, i giudizi personali in quei problemi che cadono sotto il controllo dell'Autorità Centrale. È Roma, solo Roma, che deve dir l'ultima parola, che, poi, è quella che conta. Altrimenti si rischia di rendere più complicato il lavoro, con grave perdita di tempo, e, a volte, anche di danaro. Intediamo riferirci specialmente alle chiese erigende ed alla complessa legislazione relativa.

b) Compilazione delle schede inviate dalla P.C.A.S. In verità, non possiamo tacere che il formulario proposto dal Centro sia assai scarso. Ma se quelle poche notizie possono bastare per l'archivio di Palazzo della Cancelleria, riteniamo che ogni diocesi dovrebbe disporre per ogni chiesa di una scheda ben più dettagliata. Vorremmo, e gli amici cultori dell'arte ne vedono la ragione, che ogni quadro o scultura avesse la sua scheda distinta. Non fanno così le soprintendenze? E le Commissioni diocesane non sono per le Curie vere soprintendenze d'arte sacra locale?

c) Musei diocesani. Problema appassionante! Ma quante diocesi si onorano di averlo? Forse piccoli centri, come recentemente Gaeta, hanno sentito il dovere di salvare il patrimonio artistico ereditato dai padri, mentre grandi diocesi nicchiano ancora. Eppure è un problema di grande portata, cui spesso si richiama la S. Sede. È vero che non sempre è facile risolverlo, ma quante difficoltà si sciolgono in diocesi! Il difficile non è impossibile. Le grandi idee hanno bisogno d'essere servite da un pugno di uomini entusiasti. Quando c'è una volontà decisa, si trovano l'ambiente per sistemarlo ed i mezzi per farlo funzionare. La mancanza di fondi non è buona ragione per abbandonare al deperimento tante ricchezze d'arte, con sacrifici acquistate per il tempio dai nostri antenati. Chi vieterebbe ad una Curia di emettere un bollino da lire 10 da applicarsi su tutti gli atti parrocchiali e curiali a beneficio del Museo diocesano?

Qualcuno sorriderà, dicendo: Beata ingenuità!

E se così fosse, direi amaramente: Non aprite i battenti della IX Settimana!

Arti rappresentative

Il premio annuale di un milione che la Pro Civitate Christiana mette ogni anno a concorso per un dramma « Gli uomini hanno bisogno di Cristo » è stato assegnato dalla Commissione giudicatrice (Raul Radice, Mario Apollonio, Achille Fiocco, Orazio Costa) su ottanta opere presentate, al dramma « *L'Angelo di Caino* » contrassegnato dal motto « Parce Christe, spes reorum » di Luigi Santucci.

Indivisibile quest'anno il premio; non ne sono stati assegnati altri. Segnalati ma non rappresentati al XIV Corso di studi Cristiani sono: il dramma « Attesa della Resurrezione » dal motto « Imagini » del pittore Ferruccio Ferrazzi e « Gli uomini hanno bisogno di Cristo » dal motto « Oberon » di Deda Pini di Bologna.

« L'angelo di Caino » è un dramma cristiano in tre tempi di venti minuti ciascuno: è stato rappresentato in prima nel nuovo Auditorium sotto la direzione di Orazio Costa per la regia di Mario Ferrero. Protagonista principale nella parte dell'Angelo: Giorgio Albertazzi.

Altri personaggi: Adamo (Corrado Nardi), Eva (Irene Aloisi), Caino (Gianmaria Volontè), Abele (Orazio Orlando) e il coro di anime del Purgatorio.

Trattasi di una paradossale trasposizione storica: la biblica famiglia di Adamo nel nostro tempo, come una delle tante famiglie di operai. Hanno la loro casa vicino al fiume. Ai tre personaggi biblici è stata aggiunta Flora, una giovane donna, causa involontaria del dramma di gelosia che scoppia tra i fratelli essendo amata da entrambi ma fidanzata di Abele.

I° Tempo - Il primo tempo ha inizio con un colloquio più che borghese tra Adamo ed Eva. E' sera, Eva parla di sogni, ha cattivi presentimenti: parla del domani che sarà festa per i ragazzi e chiede ad Adamo se ha ultimato la fionda per Caino.

Non veduto l'Angelo, vestito di bianco, ha un singhiozzo; soffre.

Egli ha in sè il segreto degli uomini; sà che domani sarà giornata di lutto e prova pietà per quella famiglia. Grida a Dio la sua pena « Tu mi hai comandato di amarli! » Ma le anime a lui gridano: « Sulla terra abbiamo avuto un angelo, ci ha lasciato morire perchè ci amava ».

Il giorno dopo scoppia il dramma delle due pietà. L'Angelo vede Caino cadere nel fiume e con mossa impulsiva si tuffa per trarlo in salvo e lo riporta a casa di Adamo. L'Angelo invisibile, avendo fatto deviare gli eventi stabiliti da Dio, cessa di colpo di essere angelo.

Rimarrà per vent'anni nella casa di Adamo come il giovane che ha salvato Caino, in carne ed ossa, «più che uomo, meno che angelo ».

II° Tempo - Il secondo tempo è quello del dramma della gelosia, vent'anni dopo. Caino, dal focoso temperamento, ama Abele ma non riesce a sopportare il tormento della gelosia per cui decide di abbandonare la casa. Prende commiato dai genitori e s'avvia. Il destino è di Dio - L'Angelo soffre perchè sà quel che accadrà: l'incontro fra Caino e Abele. Fra poco Abele arriverà fra le braccia di Cristo dove c'è pace e misericordia.

Le anime ammoniscono: « preghiera... quando non si capisce bisogna pregare; quando si ha paura bisogna pregare ».

III° Tempo - Il terzo tempo è il più consistente per forza drammatica.

L'Angelo che ha saputo vincere la falsa pietà è riabilitato dal Signore e fa che Caino ritrovi la salute vera, quella dell'anima. A Caino disperatamente in lacrime per il folle atto appare il fratello morto. Bellissimo il dialogo tra Abele e Caino. Non si disperi per lui, egli ha tanti altri fratelli dove lo ha chiamato Dio ma non troverà pace se anche Caino non avrà pace nel perdono. Caino è salvo e ritrova il suo angelo. L'Angelo svela il mistero di una falsa e snaturata pietà per cui vent'anni prima lo ha riportato vivo a sua madre. A lui è ritornato messaggero di Dio per annunciargli la misericordia di Dio.

« Datti vinto Caino! Arrenditi! Cristo ti ha circondato della sua misericordia. I Santi e le anime del Purgatorio ».

Per verità le sconcertanti situazioni di ogni personaggio sono rese accettabili soltanto dal valore poetico del testo che, specie nell'ultimo atto, prende vigore anche come vitalità teatrale.

Il Caino di Santucci, che alla giustizia degli uomini non avrebbe potuto sfuggire, è stato circuito da una serrata prodigalità amorosa, dalla sublimemente umana della madre alla soprannaturale misericordia di Cristo.

Le folle hanno bisogno di speranza, di bontà e questo teatro affascina, anima sinceramente. Questa è la reazione positiva.

Ma se si pensa alla sostanza teologica, al rovesciamento del disegno di Dio si rimane perplessi. Per Santucci il Caino biblico avrebbe dovuto morire quando era ancora fanciullo e se ha raggiunto l'età adulta per divenire fratricida lo deve all'angelo ribelle, alla falsa pietà di un angelo che ha tradito il segno biblico. Tutto questo ripugna perchè intacca l'autenticità della Sacra Scrittura. Ripugna perchè sovverte una verità di fede.

La licenza poetica di una trasposizione storica di Adamo ed Eva e del motivo che ha provocato la gelosia di Caino non rientra nell'inquadratura biblica ma nemmeno sovverte la realtà essenziale di Colui che è, che era e che viene (Apocalisse, I; 5).

Non è facilmente accettabile che l'accaduto secondo Sacra Scrittura debba risultare travisato radicalmente.

Ben contenuta in unità armonica l'interpretazione degli Attori e del Coro; fra questo: giovanissime pro-

messe dell'Accademia d'Arte Drammatica « Silvio D'Amico » di Roma.

Nettamente spoglia la scena, salvo un tavolo e un paio di sedie. Nulla di particolare da dire sui protagonisti che vestono tuta ed abiti di gente comune. Soltanto l'angelo indossa tunica bianca che spicca differenziandosi quad'egli è l'invisibile Messo di Dio. Il gruppo del coro delle anime del Purgatorio in tuniche scure ha potuto mantenersi in un'amorfa unità plastica pienamente coerente con la missione intermediaria fra il regno dei vivi e dei morti.

R. Mischi De Volpi

Cronaca

IL RESTAURO DI UNA TELA DEL MARATTA NEL DUOMO DI MASSA

Per cura della Sovrintendenza dei Monumenti di Pisa è stata testè restaurata la tela dell'*Immacolata Concezione*, uscita dal pennello del romano *Carlo Maratta*, fiorito nel 1600 ed ordinata dal benemerito Cardinale Alderano Cybo Malaspina, Segretario di Stato del Papa Innocenzo XI, e morto a Roma nel 1700.

La tela riporta al centro l'augusta regina del Cielo con le mani giunte e manto azzurrino; le fanno festa vispi Angioletti in un nimbo di luce: ai piedi della Celeste Donna, vincitrice di Satana, stanno i Dottori della Chiesa Latina in atto di dolce contemplazione.

Caratteristico è il dalmata S. Girolamo, scarno sul volto, in atto di scrivere: è rivestito di manto purpureo e da un lato ha il galero cardinalizio.

La tela del Maratta, chiamato « Il Carlo della Madonna », era stata alquanto sciupata da scheggie dell'ultima guerra.

Canonico Mons. Luigi Mussi

Recensioni e libri ricevuti

Amato Pietro Frutaz: *Il Torrione di Nicolò V in Vaticano* - 21×28 - rilegato, di lusso, pagg. 113, tav. 2 a colori, 43 in nero - Editrice Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico - Città del Vaticano.

Il Torrione, testimonianza dell'attività edilizia dell'umanista Nicolò V, dalla morte dello stesso Pontefice ha subito lungo i secoli varie sistemazioni, più all'interno e meno all'esterno, in seguito alle alterne destinazioni militari, civili e religiose che ne variarono la distribuzione ambientale.

L'ultima rinnovazione interna e gli ultimi restauri generali del 1945 hanno preparato una sede dignitosa, confortata da tutti i servizi moderni all'Istituto per le *Opere Religiose* - Ente creato persona giuridica nel 1942 dal regnante Pontefice.

Le vicende della costruzione sono seguite dal Frutaz con meticolosa cronologia, avvalorata da larga e precisa documentazione di archivio e di bibliografia, accompagnata perfino da riproduzioni di pezze giustificative di pagamento dei lavori.

Le tavole illustrative comprendono anche riproduzioni di particolari piante icnografiche e geometriche della basilica di S. Pietro e dei Palazzi Apostolici dal 400 al 700.

Le notizie storiche vogliono ricordare il V Centenario della morte del Pontefice umanista.

Aristide Dani e Luciano Rossi: *Don Federico* - 17×24, pagg. 811 - molte illustrazioni - Tip. G. Rumor - Vicenza.

La stima e l'affetto dei vicentini verso il defunto Mons. Federico Mistrorigo (per loro semplicemente Don Federico) hanno stimolato il Dani e il Rossi ad ordinare questa miscellanea di scritti quale monumento alla memoria del sacerdote tanto amato.

L'abbondante materia, che per l'indole della raccolta ha varii ritorni, è distribuita in modo che risalta in piena luce il carattere singolare del sacerdote, la sua molteplice e tenace attività in vari campi di apostolato. Per lui, Sacerdote, qualsiasi attività rientrava nei confini dell'apostolato.

Don Federico non è soltanto il parroco della Badia di S. Agostino fuori città, di cui ha procurato la bonifica spirituale e materiale e con non minor impegno, la risurrezione artistica della chiesa, ma è lo studioso, il polemista dei problemi storici e artistici della città e della Diocesi.

Si scorrano i capitoli della terza parte del volume per constatare la diligenza, la passione, il coraggio dello scrittore nel campo della storia e dell'arte specialmente locali.

Si preparano altre pubblicazioni in onore di Monsignor Mistrorigo.

Rassegna delle Riviste

L'ART D'EGLISE

N. 4 - 1956

È strano: ma questo numero che, alla prima visione, potrebbe apparire alquanto borghese, è proprio quello che ci fa amare ancor di più il P. Stehman. Chi segue il suo corso su *Come impostare il problema dell'arte di chiesa*, sa che il suo ragionamento, spesso sottile, è veramente valido. Tuttavia, se si legge tra le righe, fuori dell'articolo di fondo, come nelle recensioni o altri commenti secondari, riportati spesso nei vari numeri, si può farsi un'idea anche sba-

gliata. Credere cioè, siamo franchi, che la teoria sia assai buona e che la pratica sia ben diversa. Cioè che certi entusiasmi per delle opere moderne travalichino i confini imposti dalla trattazione teorica. Questo numero, insisto, dimostra al contrario come il ragionare del P. Stehman sia costante: teorice et practice.

Chi sfoglia e guarda le foto di questa volta noterà come le varie chiese e spesso i non pochi particolari — tutto un lavoro del gruppo di Bois le Duc in Olanda, diretto dal P. van der Laan d'Oosterhout — appaiano alquanto tradizionali, forse troppo tradizionali e, qualche volta, anche assai discutibili. È questa arte del nostro tempo, arte vivente?

Didascalie e articoli danno lume a tali domande. Troppi, diciamo noi, anche oggi, degli architetti, allorchè si accostano al tema chiesastico seguono due vie: o, ancorati al problema dello stile (il romanico o il gotico sono sacri...), si attardano e ricalcano un passato sempre mal compreso, traducendo quindi una decorazione architetturale; oppure, notando — attraverso al rinnovamento liturgico — come la chiesa sia il luogo per l'azione liturgica, sociale, cercano di realizzare un funzionalismo liturgico. Tale funzionalismo troppo spesso porta anche qui ad un archeologismo di maniera.

Il Gruppo di Bois-le-Duc, sorto soprattutto dopo questa guerra ultima, non ha voluto fondare il suo programma sui due punti di vista sovraccennati, ma bensì su quello puramente architettonico. Un edificio è *sacro* in quanto viene *consacrato*. Il valore propriamente architettonico sarà quello che darà l'adattamento alla significazione soprannaturale. In tal modo, anzichè cercare il nuovo o il vecchio, l'architetto realizza, da uomo della propria epoca, un'architettura che si giustifica da se stessa, in quanto fondata sul linguaggio architettonico. È naturale quindi che su un tale binario l'evoluzione dell'artista passi, senza preoccupazioni di ricerche astruse che facciano colpo, quale un Dior o uno Schiapparelli della moda architettonica, ma si vada di continuo spogliando di elementi anche del passato ripetendoli, eventualmente, senza paura, con forme date dai materiali dell'oggi.

Per creare questa famosa arte vivente, cioè, il gruppo non ricerca di far del nuovo a tutti i costi, cerca di creare. Perchè dove vi è una creazione vi è una novità. Del resto — si fa tanto opportunamente notare — l'architettura non è un abito di una stagione ma, pur affermandosi come un testimonio di un dato periodo nel tempo, è una creazione, un'architettura. « Di fronte alla rigogliosa anarchia d'oggi, l'architettura sacra non può trovare la sua via di salvezza, se non in una decisione d'umiltà la quale nello stesso tempo è uno sforzo di verità ». Ricerca di ordine, dunque. Con l'ordine ci sarà anche il nuovo.

Per chi si domanda cosa significhi saper rivivere la tradizione questa via è un saggio pratico. Di onestà soprattutto.

Nel supplemento *L'Ouvoir Liturgique* la lezione verte sugli accessori della casula: stola e manipolo, velo del calice e borsa.

E nella bibliografia — come dicevo — le lezioni, date per straforo. Su due fotografie di una fabbrica oliaria del III secolo in Algeria il P. Stehman ci fa notare come in un'epoca felice per l'architettura non si aveva la preoccupazione di cercare che un edificio avesse un'anima, cioè del sentimento. Questa fabbrica profana potrebbe richiamare una basilica.

C'è da rimpiangere una sola cosa, quando si chiude questa rivista: che ogni anno escano solo quattro numeri. Si dirà: Ma non ne abbiamo, anche in Italia delle riviste per il campo dell'arte sacra, e in più mensili, che possano appagare le necessità degli artisti e dei cultori nostri? Vorrei citare qui, quale risposta una frase tolta appunto da questo numero: Certains indentifient l'art le plus moderne avec le plus primitif. Ce qui est vrai, c'est que rien ne ressemble plus à un berceau qu'un cercueil.

Pittore LUCIANO BARTOLI

L'ART SACRÉ

La direzione di Art Sacré col N. 7-8, intitolato « In Provenza con Cézanne » intende onorare la Provenza e il cantore delle sue bellezze, eternate nella sua tavolozza. Detto numero contiene un'introduzione descrittiva della Provenza; la storia, per sommi capi, dell'architettura romanica, la sola connaturale all'indole dei Provenzali; Cézanne interprete di questa tradizione; in fine ricordi intorno alla vita di Cézanne e alla fortuna di alcune opere.

Tanto il luogo come gli abitanti, molte volte sembrano fatti gli uno per l'altro: così è della Provenza. Ricca di contrasti, dai colori cangianti, soleggiata, tale si presenta alla fantasia ardente del cattolico Cézanne ed egli seppe inebriarsi di quei colori, sempre nuovi e sempre vecchi, che si manifestano al turista, incantato da quelle visioni e cercò di riprodurre nelle sue tele quella bellezza austera e nello stesso tempo ricca di motivi e di toni. Veramente la Provenza per Cézanne più che per Van Gogh, era la sua vita interiore d'artista: vero figlio della Provenza, ne ha ritrovate pazientemente, ma ostinatamente, le virtù autentiche, di cui ci ha dato il canto più puro. Una stessa qualità unisce gli edifici antichi, i santuari romanici, le chiese classiche, le croci lungo le strade, gli oratori, le opere di Cézanne e i paesaggi di Provenza.

Arte Romanica in Provenza

Origini Antiche. La Grecia aveva preceduto di parecchi secoli Roma nella civilizzazione del litorale mediterraneo. Fu il genio proprio dei Provenzali ad unire la robustezza latina con l'armonia ellenica conforme all'immagine del loro suolo. Questa regione è ricca di monumenti antichi. Quando incominciò a svilupparsi il cristianesimo quella giovane cristianità gallo-romana prese le sue formule dalla tradizione artistica che già vi era, animandole e trasformandole radicalmente. Il Cristianesimo, dopo alcune incertezze, ne assimilò i valori che s'accordarono con i suoi e li conglobò in un'espressione inedita e personale. Questa è la fioritura romanica.

L'arte romanica-provenzale è considerata come un ramo tardivo dell'arte romanica: ciò è vero in modo particolare per la scultura, ma i rami vivi, animati da una linfa vigorosa, sono le piccole cappelle che si trovano un po' dovunque. Sono veri gioielli. Il genio antico vi si perpetua non con imprestiti materiali dell'arte precedente, ma per un medesimo spirito che unisce la gravità alla grazia. Tipica la minuscola cappella di S. Cesario di Chateau-Bas, addossata alle rovine d'un tempio, i cui materiali hanno servito alle due costruzioni, ma nessun elemento romano entra nè nella costruzione nè nella decorazione: unica però è l'ispirazione, in quanto tanto il tempio che la chiesa sono somiglianti per una sobria misura ed una squisita delicatezza. Povertà luminosa e distinzione sovrana

animano queste costruzioni. Per affermare il carattere sacro di queste costruzioni si contava sulla nobiltà dei volumi e la diligenza nella costruzione. Fra gli altri esempi piace scegliere la piccola chiesa parrocchiale di Belzevet a Villeneuve-lès-Avignon, la quale è d'una meravigliosa semplicità. Eccetto l'abside, nulla indica la destinazione dell'edificio nè croce nè campanile, eppure si impone irresistibilmente l'idea del sacro con l'armonia dei volumi, la cura estrema nel taglio delle pietre e nella loro posa in opera, con la raffinatezza della decorazione sobria ed elegante. Questa povertà non è dovuta a mancanza di mezzi, ma ad un'attitudine spirituale, testimonianza ardente d'una fede solida, che guarda all'essenziale, poco preoccupata delle fiorettature. Utile lezione per i nostri architetti, i quali devono comprendere che non è nè l'originalità dei processi costruttivi, nè le arditezze arbitrarie che dànno alla chiesa il suo volto unico e personale. Tutte sono romaniche, le loro piante non differiscono gran che e pur tuttavia ciascuna possiede un volto proprio. Non sono che sottili variazioni e trovate per risolvere particolari problemi, ma ciascuna chiesa è individualizzata come un organismo vivo. In questa diversità vi è un'unità che rivela i caratteri particolari e permanenti del paese e della sua anima. Il Romanico è rimasto lo stile proprio della Provenza. Ne fa fede la sua persistenza anche all'avanzarsi del gotico, il quale non ha nessun esempio di valore caratteristico. Così si ebbe un passaggio dal Romanico al classico, senza, si direbbe, la trafila del gotico. Lo stile classico ha lasciato la sua impronta sia in chiese che in edifici privati.

Cézanne è vissuto in questa tradizione. Ha dovuto lottare ostinatamente tutta la vita per risuscitare e rinnovare questa tradizione provenzale contro il parere e il sarcasmo di tutti. Lottò pure contro se stesso per non lasciare libero corso al torrente impetuoso del suo temperamento. Non si trattava di sterilizzare le sorgenti vive, che egli portava in sè, ma di dare loro più intensità, purificandole. Lotta lunga e dolorosa, ma magnifica vittoria. In questa pittura che diventa trasparente, la cui tavolozza è ridotta all'essenziale, la materia sembra misurata pure all'essenziale per rendere sensibile la luce interiore della creazione.

Cherubini Andrea

FEDE E ARTE

Giugno 1956

Questo numero della rivista è dedicato al ricordo del fondatore Mons. Giovanni Costantini.

Giovanni Fallani ne riassume la personalità in un versetto scritturale denso di significato e di vasta portata nella storia di una vita consacrata a Dio e alla chiesa: « In ecclesiis benedicam te, Dòmine ». Mons. Giovanni Costantini amò la Chiesa come sacerdote e come Vescovo: la Chiesa nella sua luce spirituale e nel suo significato di edificio sacro. Per questo nelle chiese cercava di ravvisare se l'aula potesse far pensare alla Gerusalemme celeste, per mezzo di una struttura solida e chiara.

Mario Alfano mette in risalto le doti di organizzatore e promotore di leggi del defunto Presidente della Pontificia Commissione di Arte Sacra. Le leggi promosse da Mons. Costantini ebbero per oggetto: campane distrutte o asportate, chiese distrutte dalla guerra, seminari, quadri e statue del santo titolare e le nuove chiese parrocchiali.

Con il titolo: *Il lutto della nostra rivista* viene presentata una riassuntiva nota biografica con l'elenco dei più importanti articoli del defunto Presule. Viene poi riportato qualche saggio del libro del Cardinal Celso Costantini sull'arte funeraria, in corso di pubblicazione. Il capitolo riportato ha per oggetto l'arte funeraria paleocristiana.

Nelle pagine seguenti la rivista tratta dell'attività della Pontificia Commissione centrale per l'arte sacra in Italia e presenta un notiziario italiano.

Le illustrazioni riportano vari esempi di arte funeraria.

Luglio 1956

Don Emanuele Caronti O.S.B., nella rubrica sull'arredamento liturgico della chiesa, passa a considerare il tabernacolo nella sua storia e nelle attuali disposizioni della Chiesa rilevando il servizio di valore incalcolabile reso al culto dall'arte coi numerosi tabernacoli di tutti gli stili e di tutte le forme.

All'arredamento liturgico è dedicato tutto il fascicolo che prende per questo lo spunto dal Convegno Nazionale per l'arredo sacro indetto alla Fiera Campionaria di Milano il 18 aprile u. s. promosso dall'Istituto Internazionale di arte liturgica. Vengono perciò pubblicate le relazioni tenute al detto convegno da Mons. Giovanni Fallani, dall'arch. Giovanni Muzio, da Mons. Ernesto Pisoni, dall'arch. Giovanni Guerrini, dall'ing. Ivo Petrelli, dal Comm. Saverio Giacomini e dal Prof. Italo Bozzi e la mozione conclusiva.

Il Prof. Enzo Montini tratta del recente concorso internazionale per le vetrate artistiche destinate alla nuova chiesa di S. Nicolò di Flüe, a Lugano (Svizzera).

Emira Maria Salvi parla della Mostra d'arte sacra che, in ocasione del Congresso Eucaristico di Lecce, ha presentato l'elaborato pittorico di un intero millenio nella terra salentina. S'augura che a Lecce venga istituita una grande Pinacoteca o un Museo di arte sacra che consenta in maniera permanente l'adito al prezioso complesso delle pitture religose salentine.

Le pagine illustrate si riferiscono al suddetto concorso per le vetrate di S. Nicolò di Flüe.

Agosto 1956

Apre il fascicolo il testo della conferenza tenuta il 18 giugno u. s. dal Conte Vladimiro d'Ormesson alla Biennale d'arte a Venezia su l'« Attualità dell'Arte Sacra ».

Il Card. Celso Costantini con la conoscenza che gli viene dai molti anni di studio e dalla sua esperienza personale, insiste, per evitare confusioni, sulle differenze che esistono tra arte religiosa, arte sacra e arte liturgica. Riguardo all'arte liturgica ne chiarisce i diversi aspetti, accennando alle varie specie in cui essa si suddivide. Le indica sotto le voci di arte costruttiva, cioè architettura; arte devozionale; arte didattica; arte narrativa; arte simbolica; arte ornamentale; arte dell'arredamento ecclesiastico. Tratta poi dell'arte sacra extraliturgica, dalle iconi per la devozione privata all'arte funeraria e alle edicole murali. Questa arte consente agli artisti una maggiore libertà, salvo però quella disciplina che Leonardo definì *decoro* e Michelangelo *convenevolezza*. Si domanda agli artisti che imprimano il suggello della propria personalità nelle opere e così saranno moderni, senza cercare la modernità.

Ritiene che gli artisti che esporranno a Venezia nel 1958 potranno ispirarsi liberamente a soggetti

cristiani liturgici o extraliturgici, escluso però l'arredamento ecclesiastico.

Ugo Schnell tratta in seguito dei problemi di maggior attualità dell'arte cristiana contemporanea in Germania.

Giorgio Nicodemi presenta l'importante iniziativa che presero gli artisti di Milano con l'aver messo in opera una rassegna permanente delle opere migliori di carattere religioso nella galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici, quale testimonianza del valore e della perenne attualità dell'arte sacra. A questa collezione sono dedicate le illustrazioni del fascicolo.

Il numero si chiude con l'Attività della Pontificia Commissione Centrale dell'Arte Sacra in Italia e con un Notiziario estero. L. D.

MUSICA SACRA

Con soddisfazione ci rallegriamo della rinascita della rivista « *Musica Sacra* » che si prefigge di « dare un valido contributo per ricondurre la musica sacra alla dignità di vera arte al servizio di Dio, riprendendo, continuando e sviluppando con modernità di linguaggio, la gloriosa tradizione italica, che va dal gregoriano alla polifonia classica ».

Siamo certi che l'amore e la cultura del direttore mons. Biella uniti alla preziosa collaborazione di cultori e amatori di musica sacra, sapranno realizzare pienamente il programma prefisso e condurre attraverso il sentimento musicale l'animo dei fedeli a incontrarsi con Dio.

Detta rivista esce bimestrale edita da: « CASA DI MUSICA SACRA » - Milano.

I° Numero - Gennaio-Febbraio 1956

Dopo una illustrazione del programma della rivista mons. Dr. Nava traccia brevemente la vita precedente della rivista, fondata dall'Amelli nel 1877 e spentasi nelle vicende della recente guerra.

Mons. F. Romita nell'articolo: « Il problema dei problemi della musica sacra e religiosa in Italia, oggi » passa in rassegna varie cause della crisi della musica di chiesa e si augura un'apertura ai musicisti contemporanei.

Nella prima puntata dell'articolo: « La lauda filippina espressione religiosa popolare del Rinascimento », don Damilano descrive l'origine, lo sviluppo e la decadenza della lauda.

F. Mompellio ne « L'esecuzione *espressiva* nella pratica musicale del 500 » tratta, rifacendosi ai preziosi documenti di Nicola Vicentino, degli accorgimenti da usarsi per eseguire bene un brano musicale cinquecentesco.

« Gli strumenti musicali degli Israeliti ». In questa prima puntata dell'articolo, mons. E. Galbiati descrive dettagliatamente gli strumenti musicali a corde menzionati nella S. Bibbia.

Nella rubrica: Musiche e musicisti; don L. Migliavacca illustra, dopo una premessa sul rinnovamento musicale liturgico, la vita e la nobile arte del maestro Donini.

Seguono le rubriche: « Il repertorio » segnalazione di consigliabili opere musicali e « la Rivista delle riviste ».

II° Numero

Segue al testo dell'Enciclica « Musicae sacrae disciplina » un commento del Sac. E. Moneta Caglio.

Nella continuazione dell'articolo: « Gli strumenti musicali degli israeliti» Mons. E. Galbiati tratta degli strumenti a fiato e a percussione.

Nella rubrica *Musiche e musicisti* sono elencate le musiche edite del Donini.

Con questo numero viene aggiunto un supplemento musicale. Nel presente sono musiche di: Fra Dionigi da Piacenza - Michelangelo Grancini - Alberto Soresina.

III° Numero

Ne « L'umanista e il musico in Franchino Gaffurio » G. Barblan illustra brevemente la vita e l'arte del musico rinascimentale.

Segue un articolo in cui E. Tea tratta della danza e degli strumenti musicali nel B. Angelico.

Don P. Damilano nella seconda puntata del suo articolo passa ad esaminare lo stile e il contenuto di alcune laudi.

Monaco qua mente sit psallendum, è il titolo di un monitum (sec. IV) tratto da « Scriptores Ecclesiastici de Musica » di M. Gerbert.

Nella rubrica *Musiche e musicisti* sono elencate le opere inedite di Donini.

C. Sartori in *Note d'archivio* porta alcune notizie su una dinastia di editori musicali: i Gardano.

Seguono le rubriche e musiche di: F. Gaffurio - Perosi - Bettinelli.

IV° Numero

Apre questo numero una nota chiarificatrice e giustificatrice di alcune obbiezioni mosse alla rivista.

Mons. D. Nava nel suo articolo « L'anima del popolo nella sua preghiera cantata » mette in luce uno dei difetti maggiori del popolo odierno, cioè la mancanza di partecipazione al canto della Chiesa. Tratta quindi il problema di educare l'animo del popolo a questo dovere.

Dalla rivista « Die Musikforschung », riporta un'ampia descrizione della vita e dell'opera svolta del maestro Giacomo A. Perti 1661-1756.

Con la trattazione della musica della lauda filippina, don P. Damilano termina il suo articolo « La lauda filippina espressione religiosa popolare del Rinascimento ».

C. Sartorio nella rubrica *Note d'archivio* offre saggi consigli per una facile riordinazione dell'archivio musicale.

Seguono le rubriche e musica di 8 laudi filippine.

V° Numero

Inizia questo numero un appassionato articolo « Problemi liturgico musicali di attualità » di don A. Fossati, in cui l'autore esamina l'atteggiamento delle due tendenze, l'una rivoluzionaria e l'altra temporeggiante, sorte in seno al movimento liturgico. Conclude con l'elencare otto punti principali dei precisi voleri della Chiesa, che se ben considerati porterebbero ad un utile avanzamento nella liturgia pastorale.

L. F. Tagliavini nell'articolo « Il problema della salvaguardia e del restauro degli organi antichi » dopo aver descritto la bellezza e la preziosità di detti strumenti traccia utili consigli per la custodia e la restaurazione degli stessi.

Nella rubrica *Musiche e musicisti* don L. Migliavacca analizza la composizione di due « Tota Pulcra » di Perosi.

Nelle *Note d'archivio* è pubblicato un catalogo di opere stampate intorno al 1735 dalla stamperia di Lelio della Volpe in Bologna.

Seguono le rubriche e la Missa Sacris Solemnis di don Migliavacca. V. G.

La scheda del proggettista

Il 22 Settembre 1956 il Santo Padre tenne un importante discorso ai partecipanti al I Congresso internazionale di liturgia pastorale. Il discorso è pubblicato nel fascicolo 2552 de « La Civiltà Cattolica » (20 ottobre 1956) che così ne riassume il contenuto:

« Accennato ad alcuni insegnamenti di precedenti documenti pontifici il Santo Padre sviluppa ampiamente, in due parti ben distinte, due argomenti dommatici intimamente connessi con la liturgia. La 1.a parte, sotto il titolo « la liturgia e la Chiesa », rilevato che la liturgia costituisce una funzione vitale di tutta la Chiesa, tratta le mansioni che nel culto liturgico son proprie della gerarchia (in quanto custode del « depositum fidei » e del « depositum gratiae »), e dei fedeli. Nella 2.a parte, « la liturgia e il Signore », si parla della messa e di Gesù Cristo, che ne è il sacerdote e l'offerta. Vengono chiarite alcune imprecisioni e incomprensioni riguardanti l'« actio Christi », la concelebrazione del sacrificio eucaristico, la « praesentia Christi » e la « infinita et divina Maiestas Christi ». Si conchiude con alcune considerazioni sulla « liturgia e il passato » e sulla « liturgia e il tempo presente ».

Nonostante la presenza di argomentazioni prettamente teologiche, come quella sull'**azione principale del sacrificio eucaristico** e sulla **presenza eucaristica** siamo fermamente convinti che la lettura di tutto questo documento sia sommamente utile a quanti siamo chiamati a porre l'opera loro a servizio del culto liturgico. In particolare vorremmo che si meditasse sull'aspetto gerarchico della liturgia e sulla distinzione, da tempo accennata su queste pagine, tra un sacerdozio « attivo », come li chiamavamo allora, e un sacerdozio « passivo ». Distinzione che non sarà mai troppo espressa nella distribuzione gerarchica dello spazio interno della chiesa.

Ma poichè il citato discorso contiene importanti e precise osservazioni nel riguardo dei rapporti tra tabernacolo e altare, affinchè la loro importanza non sfugga agli interessati, abbiamo creduto necessario riportare integralmente i seguenti passi:

27 - A queste considerazioni, Noi dobbiamo aggiungere alcuni rilievi concernenti il tabernacolo. Come Noi dicevamo or ora: « il Signore è in qualche modo più grande che l'altare e il sacrificio », così potremmo chiederci adesso: « Il tabernacolo, in cui abita il Signore disceso in mezzo al suo popolo, è forse superiore all'altare e al sacrificio? » L'altare ha importanza maggiore del tabernacolo, perchè vi si offre il sacrificio del Signore. Il tabernacolo possiede senza dubbio il Sacramentum permanens; ma esso non è un altare permanens, poichè il Signore non si offre in sacrificio se non sull'altare durante la celebrazione della santa messa, ma non dopo nè fuori della messa. Nel tabernacolo, invece, egli è presente anche per tutto il tempo che durano le specie consacrate senza tuttavia offrire se stesso permanentemente. Si ha perciò pieno diritto di distinguere tra l'offerta del sacrificio della messa e il cultus latreuticus offerto all'Uomo-Dio nascosto nell'Eucaristia. Una decisione della S. Congregazione dei Riti, in data 27 luglio 1927, limita al minimo l'esposizione del S.mo Sacramento durante la messa; ma essa si spiega facilmente con la cura di tenere abitualmente separati l'atto del sacrificio e il semplice culto di adorazione, affinchè i fedeli ne percepiscano chiaramente il carattere proprio.

28 - Tuttavia, più importante della coscienza di tale diversità è quella dell'unità: è un solo e medesimo Signore, che è immolato sull'altare e che è onorato nel tabernacolo, donde spande le sue benedizioni. Se si fosse ben convinti di ciò, si eviterebbero molte difficoltà, ci si guarderebbe bene dall'esagerare il significato dell'uno a detrimento dell'altro e dall'opporsi alle dicisioni della Santa Sede.

29 - Il concilio di Trento ha dichiarato quali disposizioni d'animo occorre nutrire quando si è al cospetto del S.mo Sacramento. Si quis dixerit, in sancto Eucharistiae sacramento Christum unigenitum Dei Filium non esse cultu latreutico, etiam externo, adorandum atque ideo nec festiva peculiari celebritate venerandum neque in processionibus, secundum laudabilem et universalem Ecclesiae sanctae ritum et consuetudinem, sollemniter circumgestandum, vel non publice, ut adoretur, populo proponendum, et eius adoratores esse idololatras: anathema sit. Si quis dixerit, non licere sacram Eucharistiam in sacrario reservari, sed statim post consecrationem necessario adstantibus, distribuendam aut non licere, ut illa ad infirmos honorifice deferatur: anathema sit. Chi aderisce di cuore a questo insegnamento non pensa ad avanzare obiezioni contro la presenza del tabernacolo sull'altare. Nell'istruzione del Sant'Offizio De arte sacra del 30 giugno 1952, la Santa Sede insiste, tra gli altri, su questo punto: Districte mandat haec Suprema S. Congregatio ut sancte serventur praescripta canonum 1268, par. 2 et 1269, par. 1: « S.ma Eucharistia costodiatur in praecellentissimo ac nobilissimo ecclesiae loco ac proinde regulariter in altare maiore, nisi aliud venerationi et cultui tanti sacramenti commodius et decentius videatur... S.ma Eucharistia servari debet in tabernaculo inamovibili in media parte altaris posito ».

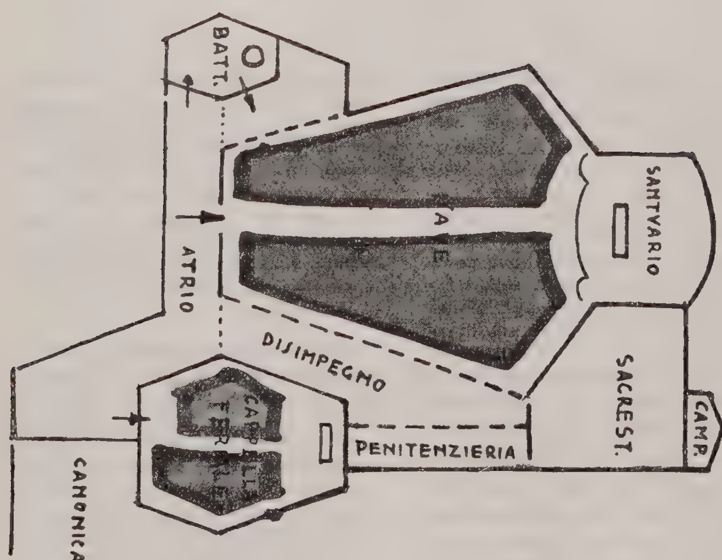
30 - Non si tratta tanto della questione della presenza materiale del tabernacolo sull'altare, quanto piuttosto d'una tendenza, sulla quale Noi vorremmo richiamare la vostra attenzione, quello cioè di una minore stima per la presenza e l'azione di Cristo nel tabernacolo. Ci si contenta del sacrificio dell'altare, e si diminuisce l'importanza di Colui che lo compie. Ora la persona del Signore deve occupare il centro del culto, poichè essa unifica le relazioni tra l'altare e il tabernacolo e conferisce loro il proprio significato.

31 - Originariamente in virtù del sacrificio dell'altare il Signore si rende presente nell'Eucaristia ed Egli non abita nel tabernacolo se non come memoria sacrificii et passionis suae. Separare il tabernacolo dall'altare equivale a separare due cose, che in forza della loro origine e della loro natura devono restare unite. Il modo, col quale si potrebbe collocare il tabernacolo sull'altare senza ostacolare la celebrazione in cospetto del popolo, può ricevere soluzioni diverse, sulle quali gli specialisti esprimeranno il loro parere. L'essenziale è di aver compreso ch'è lo stesso Signore, il quale è presente sull'altare e nel tabernacolo.

Da questi rilievi del discorso e dai documenti citati si può chiaramente dedurre:

1) Non si può più fare il tabernacolo separato dalla mensa di un altare vero e proprio. L'uso antico del tabernacolo a parete o a torre isolata dipende da una situazione immatura del culto eucaristico, sulla quale, dopo il Concilio di Trento non si può più tornare.

2) L'altare su cui si deve trovare il tabernacolo è, solo normalmente, l'altare maggiore, ma non si esclude che possa essere meglio diversamente: **affinchè con maggior decoro e maggior devozione si possa venerare tanto Sacramento.** Sembra perciò potersi affermare che in certe



chiese parrocchiali di periferia, di vaste dimensioni e di scarso decoro, ove siavi una cappella sussidiaria, specie se ben **disimpegnata, sufficientemente comoda e più riccamente arredata e decorata**; almeno durante la settimana, sia meglio conservare il SS. Sacramento nel tabernacolo dell'altare di detta cappella, e anzicchè in quello dell'altar maggiore. I progettisti potranno **senz'altro concentrare una maggiore cura e una maggior ricchezza in detta cappella, che non sarà una delle tante, ma dovrà articolarsi con distinzione di forme nel complesso architettonico.** Ciò è particolarmente consigliabile ove le ristrettezze economiche fanno sì che almeno in un primo tempo la chiesa si presenti come una vasta sala povera, fredda e quasi deserta nei giorni feriali.

3) Non è **per nulla necessario** nè richiesto che ogni altare, anche secondario, sia munito di tabernacolo; specie quando trattasi dell'altare di una cappella fatta segno della privata devozione e abbondantemente dotata di lumi e ceri votivi, è bene che la presenza del tabernacolo non ispiri il dubbio della presenza eucaristica: la cosa infatti sarebbe contriaria a quella unità e venerazione della SS. Eucaristia, che si **vuole appunto propugnare.** Vi sia dunque appena possibile solo il tabernacolo in cui si conserva il SS. Sacramento.

4) Le parole del S. Padre fanno chiaramente capire che si può costruire l'altare in modo tale che **la celebrazione** avvenga **in cospetto del popolo,** purchè ciò non comporti necessariamente e metodicamente l'asportazione definitiva e totale del tabernacolo dall'altare del sacrificio, a meno che intervengano le ragioni più sopra indicate.

5) Nel caso che l'altare sia rivolto al popolo e non vi siano ragioni plausibili (comodità e decoro) per levarne il tabernacolo: come questo si debba architettare in modo da **non ostacolare la celebrazione** in cospetto del popolo, **è un problema che spetta ai competenti risolvere,** cioè ai progettisti con l'assistenza di quei sacerdoti che per la loro ampiezza di vedute e competenza teologica e liturgica sono stati posti dagli ordinari nelle apposite commissioni **diocesane d'arte sacra.** Si tenga tuttavia presente che il tabernacolo anche in detti casi deve essere posto in mezzaria con la mensa dell'altare ed essere fisso, « inamovibile », cioè non possa venire asportato.

* * *

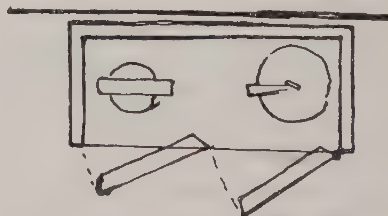
A puro titolo di orientamento e di stimolo ai progettisti ci permettiamo di dare alcuni consigli e presentare alcuni esempi di soluzioni, che ci pare non debbano risultare del tutto inutili.

a) In primo luogo riteniamo consono ai desideri espressi dal Santo Padre che **il tabernacolo sia chiaramente visibile,** anche se coperto dal prescritto velo o « conopeo », perciò il tipo a **sepolcreto** immerso nella tavola dell'altare, o solo leggermente aggettante, come quello a guisa di libro aperto posato direttamente sulla mensa, eseguito da **Matisse** per la cappella di Vence (cfr. « Arte Cristiana » 1954 febbraio pag. 36-37) ci pare sicuramente sconsigliabile.

b) Ad evitare che la mole del tabernacolo abbia ad impedire la comunicazione visiva tra popolo e celebrante, è bene che la cassetta del tabernacolo sia tuttavia **bassa**; e che perciò i vasi sacri che essa contiene: pissidi e teca dell'ostia « magna » siano foggiati **in modo analogo,** trovando ugualmente il modo di renderli maneggevoli con agio. Il tabernacolo basso verrà facilmente ad assumere la forma di parallelepipedo coricato e perciò presenterà una facciata piuttosto ampia. In tali condizioni si ricorre solitamente a due battenti nella porticina: la soluzione non è sempre comoda, perchè ostacola la manovra. Converrà allora fare in modo che le due valve abbiano un movimento parallelo, siano indipendenti tra loro, così da potersi usare una per volta onde raggiungere il settore del tabernacolo che interessa volta per volta:



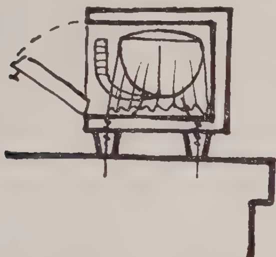
quello in cui si tiene la pisside, o quello in cui si tiene la teca per la solenne esposizione. Talora si è pure ricorso alla por-



tina ribaltabile, imperniata sul lato di base della portella; la soluzione si adatta ad altari di una certa profondità, ove il ribaltamento della portina sul piano

orizzontale non arrivi ad ingombrare il corporale steso sulla mensa.

c) Pur mantenendo l'unità tra tabernacolo e altare, cioè evitando di creare una totale indipendenza del tabernacolo dall'altare, riteniamo che sia opportuno non incorporare totalmente il tabernacolo al complesso dell'altare, fino al punto da divenirne un semplice fastigio, o al contrario ridurre l'altare a semplice supporto del tabernacolo. La cosa si verifica ab-

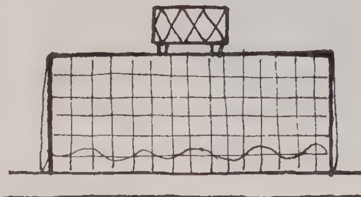


bastanza frequentemente quando si adottano per l'uno e per l'altro analoghi partiti architettonici: ordini classici, balaustrini, intarsi marmorei ecc. Ci pare persino opportuno, se possibile, che si crei un lievissimo stacco tra la mensa dell'altare e il tabernacolo, così che si intenda che anche senza tabernacolo l'altare è architettonicamente completo, come lo è liturgicamente. Gli altari papali sono certamente i più monumentali e liturgici che si possano citare. Questo particolare interessa anche gli altari che non sono rivolti al popolo, perchè anche in questi, nonostante il diffusissimo uso contrario, la mensa (se consacrata) non dovrebbe aderire al supporto della pala o della macchina retrostante l'altare stesso. Il rito della consacrazione come quello della incensazione prevedono infatti che l'altare venga asperso e incensato su tutti i quattro lati. Orbene, non esiste nessuna rubrica che autorizzi a pensare che in questi casi per « altare » si possano intendere anche tutti gli sgabuzzini, armadietti posascope e celastracci che troppo spesso occupano il retro di dette « macchine ».



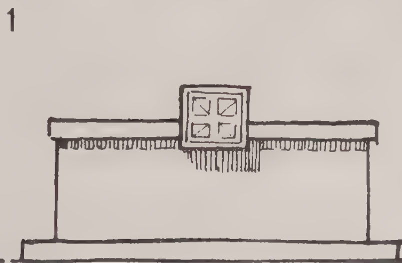
ESEMPI DI SOLUZIONI

1° - Una prima serie di soluzioni pone il tabernacolo inserito, sprofondato totalmente o meno, nel corpo dell'altare, ma in modo che una faccia di esso sia completamente libera, prospiciente i fedeli sulla parete anteriore dell'altare stesso. Diversa però è in questi casi la soluzione dell'apertura del tabernacolo. Qualcuno la pone sulla faccia anteriore, così che il celebrante, che normalmente sta dalla parte opposta deve scendere, girando, davanti all'altare per distribuire o riporre la SS. Eucaristia; per agevolare tale uso si è persino introdotta una piccola mensa a sbalzo, non consacrata, sulla quale si possano temporaneamente porre i sacri vasi. Altri ha creato una apertura dalla sommità, così che i vasi stessi vengono estratti dal coperchio per così dire del tabernacolo, stando tuttavia il celebrante nel posto stesso in cui celebra. Finalmente altri ha munito il tabernacolo di doppio involucro: l'uno esterno collegato alla mensa, l'altro interno, munito di un dispositivo a saliscendi con contrappeso, che permette la fuoruscita del tabernacolo fino a livello della mensa, così che il celebrante lo possa aprire dal-



la sua parte con tutta facilità. Ove munito delle necessarie garanzie di sicurezza, e risulti ugualmente inamovibile, cioè non asportabile, anche questo tipo soddisfa le vigenti norme, come i due precedenti, e, innegabilmente più comodo di essi, non è per nulla ingombrante quando abbassato: le sue dimensioni possono dunque essere le tradizionali di un parallelepipedo in piedi. La giustificazione di questa prima serie di soluzioni sta nel fatto che oltre ottenere completa o quasi completa visibilità diretta dei fedeli sull'altare, pone il tabernacolo nel corpo stesso di quest'ultimo, cioè nel luogo più sacro della chiesa, che è oggetto di apposita e solennissima consacrazione; inoltre qui si ha la massima fusione dei due concetti: sacrificio e sacramento permanente. Tuttavia tali soluzioni presentano i loro inconvenienti: questa fusione del tabernacolo con l'altare e perciò della Presenza Eucaristica col Sacrificio della messa non è eccessiva? Il Santo Padre insiste sì sulla identità del Cristo presente nell'Eucarestia e offrentesi sull'altare nella messa, ma non prima di aver ricordato la diversità di questi due aspetti del medesimo sacramento (cfr. N. 28). Inoltre nella mensa dell'altare già sono inumate le reliquie dei martiri; non si opera dunque una inopportuna assimilazione del Cristo coi suoi santi? Queste le difficoltà; sono da tenersi presenti, se si sceglie questa prima soluzione, così da superarle, come riteniamo possibile, con appositi accorgimenti.

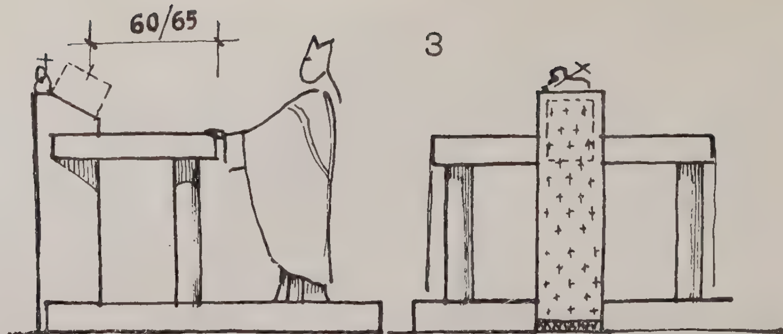
1



2



II° - Una seconda soluzione consiste nel realizzare il tabernacolo a cofanetto, architettonicamente indipendente dalle forme dell'altare, anzi con le forme di un soprammobile più che di un mobile. Pur essendo solidamente fissato all'altare attraverso quattro piedini o un basamento rientrante al di sotto della cassetta, non appare come parte dell'altare stesso, ma come custodia posata su di esso. Le proporzioni sono, come abbiamo accennato sopra, quelle di un parallelepipedo coricato. Se questa soluzione non garantisce tutta la visibiltà della mensa, offre tuttavia migliori vantaggi pratici; è consigliabile particolarmente ove l'altare non sia a blocco, ma a mensa appoggiata a supporti e ci pare sia rispettosa dei giusti rapporti tra Eucaristia e sacrificio.



III° - Finalmente una terza soluzione è quella di dare al tabernacolo un basamento autonomo che a guisa di stele si erga davanti all'altare e in mezzaria con esso. La lastra superiore dell'altare può presentare in corrispondenza di detta stele una specie di insenatura in modo da raggiungere la giusta distanza tra il bordo dell'altare verso il celebrante e la porticina del tabernacolo. Ciò è tuttavia realizzabile anche **senza rompere il rettangolo della mensa**, facendo cioè sporgere a sbalzo sopra di essa la parte anteriore del tabernacolo. Visto dalla navata il complesso potrà presentare un aspetto suggestivo, perchè la mensa dell'altare e la stele del tabernacolo formano come una croce.

Red.

Nota. Negli schizzi di questa pagina, a parte il terzo esempio rappresentato in alto, abbiamo voluto approfondire la casistica dell'altare rivolto al muro con relativa pala iconografica. Al centro e a destra abbiamo indicato: fronte, pianta e fianco di un complesso in cui i tre elementi: altare, tabernacolo e retavola con pala riassumono i propri valori indipendenti, senza vincolarsi e subordinarsi a vicenda, pur realizzando una unità armonica nell'assieme. Lo spazio tra altare e retavola permette un comodo passaggio sia per l'incensazione, che per il servizio di pulizia e arredamento della retavola che, liberandone completamente la mensa dell'altare funge da supporto ai candelieri, alla croce e all'addobbo festivo floreale. Nella sezione a sinistra presentiamo una soluzione più modesta che tuttavia conserva all'altare la sua sovrana libertà da ogni sovrastruttura. I due schizzi dell'angolo di sinistra in basso presentano per il tabernacolo una soluzione analoga, sempre determinata dalla preoccupazione di lasciare la mensa completamente libera da qualsiasi oggetto.

Un particolare pure degno di nota è la forma qui suggerita per l'altare vero e proprio; in esso sono fusi e richiamati i due tipi fondamentali: il sarcofago e la tavola o mensa; abbiamo così espresso nel blocco sottostante, nella lastra intermedia e nella custodia sovrapposta i tre aspetti eucaristici: Sacrificio, Banchetto e Presenza Reale. L'ordine ascendente corrisponde infine alla gerarchia logica e allo sviluppo storico dottrinale sulla Santa Eucarestia.

LA RELIGIOSITÀ DEI CARRACCI

Nel clima di riabilitazione del Barocco in genere e di quello sacro in specie, si inserisce il presente articolo di Padre Alce sui tanto deprecati Carracci. La pubblicazione tuttavia non ha per noi il semplice significato di condiscendenza alla moda, ma di fronte a un tanto rapido evolversi dell'arte contemporanea, vorremmo addestrare col più sincero riesame del passato, l'animo nostro alla più ospitale comprensione di ogni sforzo compiuto per adeguarsi alle istanze del culto cristiano. Red.

L'esemplare Mostra dei Carracci, allestita nelle storiche sale della « nuova sede dell'Università » o Archiginnasio di Bologna (fatte costruire nel 1562-1563 da Pio IV e dal nipote Carlo Borromeo Cardinal Legato), si è acquistata molti meriti e in particolare: quello di avere presentato al gran pubblico e ad un imponente numero di studiosi, accorsi questi da ogni parte del mondo, una rassegna relativamente completa dell'arte pittorica (116 dipinti) e grafica (250 disegni) di Ludovico, di Agostino, di Annibale e di Antonio; quello di avere offerto la possibilità di revisionare, proprio sulle fonti, i termini dei giudizi che sopra di essi si vennero formulando nel corso dei secoli secondo il mutarsi dei gusti e delle teoriche imperanti; quello di avere sollecitato il giudizio nostro contemporaneo nei riguardi di un complesso fenomeno di arte e di cultura e di vita che si è inserito in quel particolare e critico periodo della civiltà che corrisponde alla fase organizzata del movimento di Controriforma; infine, ma non ultimo, quello di avere rivelato la profonda religiosità della loro arte.

Problema attualissimo, questo della religiosità dell'arte dei Carracci, che merita di essere affrontato e, nei limiti di un articolo, approfondito.

Esso nasce dal contrapporsi drammatico della libertà di forti personalità artistiche allo spirito della Controriforma, che anche in arte ha dettato leggi, perchè la ricostruzione cristiana della società fosse sotto ogni aspetto completa. La Controriforma non è l'effetto di una imposizione dall'alto, ma la risultante di una generale presa di coscienza di doveri e di responsabilità lungamente trascurati, e il fervore religioso che anima ed agita ogni sua impresa ne è un chiaro indizio. Anche l'arte riprende coscienza della sua natura e dei suoi altissimi compiti, tra i quali il primo è di farsi strumento di salvezza, partecipando al culto che per giustizia dobbiamo a Dio ed adoperandosi a trasmettere agli uomini il Vangelo di misericordia e di redenzione. Il decreto tridentino, in parte dogmatico e in parte disciplinare, sul culto delle immagini è la formulazione scritta di questa coscienza. E' quindi naturale che da simili premesse storiche e spirituali fiorissero esuberanti scuole d'arte sacra, come quella spagnola, quella fiamminga e quella bolognese.

La quale ultima nacque coi Carracci nel momento stesso in cui il rigoroso fervore della Controriforma veniva diffuso a Bologna dal suo Arcivescovo, quel Cardinale Gabriele Paleotti che, insieme con S. Carlo Borromeo, fu uno dei più austeri e tenaci riformatori della Chiesa. Egli spinse il suo zelo fino a interessarsi dei problemi artistici, come appare dal suo « *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* », i cui due primi libri videro la luce nel 1582. In esso il riformatore di Bologna spiegava ed applicava i principi contenuti nel decreto tridentino del 3-4 dic. 1563 sulle immagini sacre, il cui elemento essenziale consiste nel seguente positivo indirizzo: le rappresentazioni figurate dei fatti storici della nostra redenzione istruiscono il popolo e l'invitano a pensare continuamente ai misteri della fede e a nutrirsene, così come le immagini dei Santi ci ricordano le grazie di cui essi furono



Ludovico Carracci - S. Francesco adora il Crocefisso - Roma Pinacoteca Capitolina (Foto Villani Bologna)



l'oggetto e per conseguenza ci invitano a riprodurre nella nostra vita il loro esempio.

LUDOVICO (1555-1619) visse pienamente questo spirito in tutta la gamma delle sue possibili espressioni, dall'intimità mistica alla grande eloquenza apologetica. Toccanti accenti di personale virtù religiosa troviamo nelle opere giovanili: come nel *S. Francesco che adora il Crocifisso* della Capitolina di Roma, dove il Santo si estranea dal paesaggio inondato da luce irreale per dedicarsi tutto a contemplare e a riprodurre in se stesso le sofferenze della Vittima della redenzione dell'umanità; come nella ingenua purezza della *Vergine annunziata* della pinacoteca di Bologna, dove l'immacolata fanciulla accoglie umile il divino messaggio, mentre la luce della grazia la investe perchè possa rispondere adeguatamente all'impegno assunto; come nella *Visione di S. Antonio* di Amsterdam, dove il Santo si piega in commossa adorazione dell'unico oggetto della sua vita, distaccandosi sia dal suggestivo notturno lunare sia dalla presenza stessa della Vergine Maria. Già in queste prime opere si avverte una delle costanti di Ludovico, che consiste nel trascurare o mettere in evidente secondo piano tutto quanto esula dal tema dottrinale che vuole esprimere. Quindi sopra questo concentra il meglio della sua espressività pittorica, al fine di attirarvi l'attenzione e la riflessione dei fedeli. Tale atteggiamento è ampiamente documentato dalla serie dei disegni preparatori, nei quali si scorge che il suo « interesse era rivolto agli interi piuttosto che ai dettagli » (Denis Mahon), condotto a questa pratica dal suo istinto immediato e immaginoso dell'effetto compositivo. Pertanto la sua pittura diventa un « parlar visivo », pagina di autentico catechismo, dimostrazione di una tesi. Lo si avverte nelle composizioni più ampie, come nel *Sacrificio d'Isacco* della Vaticana e nella *Caduta di S. Paolo* della Pinacoteca di Bologna, dove l'argomentazione è più serrata e dove raggiunge, nello stesso tempo, alti gradi di arte mediante la luce e il colore che uniscono in armonia gerarchica le parti del discorso. Giacchè la sua arte si rivela in quel saper trasfigurare in accenti poetici gli elementi narrativi che, presso artisti meno dotati, finirebbero per rimanere semplice materiale illustrativo. In breve, virtuosità compositiva nello strutturare con chiarezza il discorso accompagnata da una superiore capacità poetica animata da profondo spirito religioso.

Quando, non sordo alle sollecitazioni della pittura di Tiziano, del Tintoretto e del Veronese o del Correggio da lui conosciuti e a lui resa continuamente presente dall'operare di Agostino e di Annibale, si muove a comprendere il valore di quei maestri, non si abbandonerà ad un incondizionato entusiasmo imitativo, ma ne approfitterà solo per muovere con più eleganza di linea o per arricchire di qualche più prezioso cromatismo i modi fondamentali della sua pittura pacata, gradevole, popolare. Non abbiamo in Ludovico le vive esperienze correggesche, venete e, da ultimo, romane di Annibale, proprio perchè l'accento della sua arte non è messo sopra la forma espressiva ma sopra il contenuto, per il quale ritiene sufficienti i mezzi a sua disposizione tenuti però intelligentemente e continuamente aggiornati. In questa posizione di animo artistico ci pare di rivedere un altro grande maestro d'arte sacra, il B. Angelico, il quale si aggiornava costantemente sulle novità dei grandi suoi con-

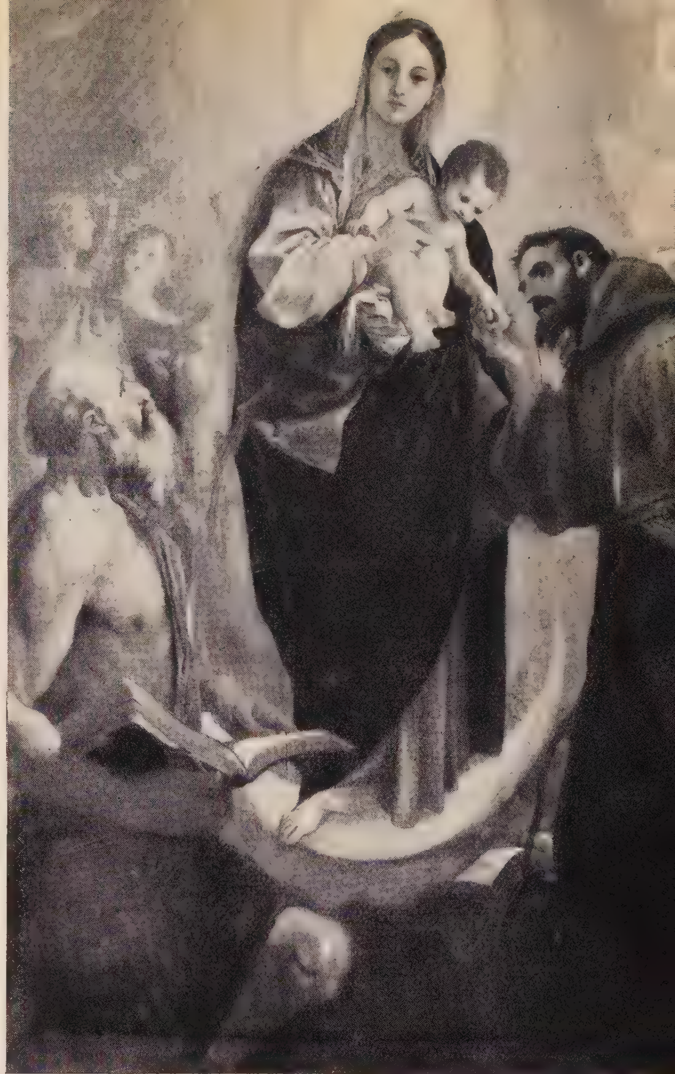
Ludovico Carracci - Sopra: **Annunciazione - Pinacoteca di Bologna.** - Sotto: **La Madonna dei Bargellini, ivi. - Dalla Mostra dei Carracci a Bologna 1956** (Foto Villani Bologna)



temporanei all'unico scopo di riuscire un « predicatore » più efficace, perfetto, gradito. Così Ludovico non perde mai il vigore religioso e l'immediatezza delle sue visioni, come vediamo nella *Madonna dei Bargellini* e nella *Madonna degli Scalzi*, le due celebri pale della Pinacoteca bolognese. Nella prima compaiono i primi gesti eloquenti dei Santi e degli Angeli che adorano o invitano ad adorare Gesù Bambino, abbandonato nelle braccia della Madre nell'alto del trono eretto alla periferia di Bologna; la luce esalta e valorizza l'opera nella calma nostalgia del sole che tramonta dietro le Due Torri. Nella seconda, di più contenuta oratoria, soffusa nell'alone di tenui iridescenze che la distacca dalle durezze del naturalismo, ritroviamo i primi accenni dogmatici dell'Immacolata Concezione esposti con l'immagine apocalittica della Donna rivestita di sole, ritta sopra la luna falcata, redimita di dodici stelle, presentata alla contemplazione e all'ossequio dei Santi, e, dunque, dei fedeli.

Ormai Ludovico, raggiunto il massimo della sua sapienza espressiva, si abbandona alla copiosa produzione di opere sacre che, ripetiamolo, hanno la loro ragione d'essere solo nello spirito della Controriforma. Intimità sentimentale e mistica, nella *S. Caterina col Bambino Gesù e Santi* della Gall. Doria di Roma; fervida preghiera d'intercessione per i committenti, nel *S. Francesco in ginocchio davanti a Gesù sorretto dalla Madonna*, con a fianco il prebarocco S. Giuseppe, del Museo di Cento; mentre nella *Predica del Battista* della Pinacoteca di Bologna (omaggio al Veronese) Ludovico si cura di registrare i riflessi psicologici prodotti nell'animo degli attenti ascoltatori dalla predicazione dell'ascetico Precursore.

Seguono le grandi opere patetiche che meglio incarnano lo spirito ardente, eroico, quasi passionale della Controriforma. Il *Martirio di S. Orsola e di S Leonardo* della Pinacoteca di Bologna, ne è un primo esempio: l'irruenza disordinata dei carnefici che mietono vittime sul ritmo della burrasca settembrina, che sembra doversi scatenare nel cielo, contrasta con la pietosa muta distesa dei corpi inerti e con la statuaria figura della Santa, la quale, ritta in piedi, pregusta il trionfo che a tutti sarà riservato in paradiso. Apologetica facile, immediata, seducente, adeguata allo scopo dell'arte sacra secondo la dichiarazione del Concilio Tridentino. La ritroviamo nella monumentale *Trinità con Cristo morto* della Vaticana, dove l'Eterno Padre in paludamenti pontificali ostenta il corpo martoriato dell' Unigenito fattosi vittima per la salvezza dell'umanità intera, mentre gli angeli sorreggono gli strumenti della passione. Qui, come nell'opera precedente, sono pittoricamente accentuati quei particolari che insieme concorrono a creare il pathos della sofferenza redentiva. Nel *Cristo e la Cananea* di Brera è trasfigurata in pura poesia la delicatezza dell'episodio evangelico che esalta il valore della preghiera perseverante, personificato nella fiduciosa insistenza della madre inginocchiata che strappa al Maestro, intento a parlare con i compagni di viaggio, uno sguardo, una parola onnipotente, una grazia divina. Non peregrino l'episodio della *Fuga in Egitto* di Casa Tacconi a Bologna, una fuga effettuata in una barca sospinta da un rematore e da una vela; invece è singolare la melanconica grazia del gruppo familiare rappresentato con fantasia di gusto popolare, sotto la protezione dell'Angelo custode.



Ludovico Carracci - La Madonna degli scalzi - Dalla Pinacoteca di Bologna (Foto Villani Bologna)

Osservando il *Martirio di S. Angelo* della Pinacoteca bolognese, il *S. Rocco* di S. Giacomo e il *S. Raimondo* di S. Domenico di Bologna, ci vien fatto di scoprire un'altra costante dell'arte sacra di Ludovico. Egli collega sempre gli episodi della vita dei Santi ad una celeste apparizione, quasi a dichiararne la risoluzione finale. Queste celesti apparizioni sono prevalentemente sostenute dalla Mediatrice di tutte le grazie, Maria Santissima, con Gesù in braccio. Anche la costante della subordinazione della vita terrena a quella ultraterrena rientra perfettamente nella tematica della Controriforma.

Il *Martirio di S. Orsola* di Imola, di eccezionali qualità compositive ed espressive, gli *Apostoli alla tomba di Maria* del Corpus Domini di Bologna, opera chiaramente prebarocca, la *Guarigione del cieco nato* della Gall. Pallavicini di Roma, *l'Assunta* dell'Estense di Modena, che riecheggia i modi romani di Annibale, la tenebrosa *Crocifissione* di Ferrara, che esalta il va-



Agostino Carracci - L'ultima Cena. Ferrara, chiesa di S. Cristoforo della Certosa (Foto Villani, Bologna). - Sotto - **Annibale Carracci - Madonna col Bambino. Roma, Galleria Capitolina** (Foto Villani)

lore della Redenzione anche per i Padri del Vecchio Testamento, il *Martirio di S. Margherita* di Mantova, quasi teatrale anche per l'impostazione scenica, infine l'*Adorazione dei Magi* di Brera, soffusa di delicata melanconia, sono opere che confermano la coerente perseveranza nella religiosità programmatica, cosciente e, vorrei quasi dire, apostolica del grande poeta sacro bolognese.

AGOSTINO (1557-1602), cugino di Ludovico è un artista totalmente diverso. Portato all'erudizione e alla cultura, agli studi sperimentali, analitici, nella sua limitata produzione pittorica, inquanto dedicò la maggior parte della sua vita a incidere bellissime riproduzioni di opere altrui o proprie composizioni originali, all'esplicita consuetudine di « rendere omaggio » alle ammirate fonti parmensi, venete e romane delle sue composizioni, subordina l'intimo originario impegno di una sentimentale partecipazione al soggetto sacro. Compone con eccessiva erudizione, cura con fredda maestria i particolari. Insomma accentua l'aspetto formale del linguaggio, a scapito della poesia e della religiosità. E' difficile cogliervi momenti di vera commozione.

Nella primitiva *Vergine col Bambino e tre Santi* della Galleria di Parma, non manca una certa compostezza sacra, dovuta in parte all'animo forse ancora ingenuo dell'artista, in parte al Correggio e al Veronese, dai quali ricava le figure espresse con un personale gusto luministico, derivatogli dalla pratica dell'incisione. La *Comunione di S. Girolamo*, famosissima, è la prova più chiara che Agostino non si appassiona al contenuto. Vuole soltanto fare un quadro « perfetto ». Fissati i vari atteggiamenti dei personaggi, li ricerca nell'iconografia dei suoi Maestri e li rielabora in una serie di studi preparatori rifatti sul vero, calcolandoli scientificamente, li unisce in una complessa composizione, li disegna alla perfezione, li dipinge tenendo in debito conto l'incidenza della prospettiva aerea, in luce o in ombra, sulla qualità dei vari colori dei diversi piani che si succedono nello spazio. Pittura eccellente, accademia esemplare. Però mancano la poesia e la religiosità. Suscita ancora ammirazione, ma non trasmette neppure un fremito di commozione. Più sentita, anche per la sincerità e la varietà dei sentimenti che muovono gli Apostoli, appare l'*Assunta* della Pinacoteca Bolognese, mentre un alito di materno affetto riscalda la barocca *Natività* di S. Maria della Pioggia di Bologna. Ma il *Cristo e l'Adultera* di Brera precipita di nuovo nella fredda e calcolata archeologia veneta e raffaellesca. La religiosità viene dal cuore; il sentimento di Agostino fu debole di fronte alla pesantezza del suo sapere.

ANTONIO (1589-1618), figlio naturale di Agostino, non può essere validamente giudicato, perchè l'unica opera di alto valore, la *Deposizione di Cristo* della Borghese di Roma, gli è attribuita con sola probabilità.

ANNIBALE (1560-1609) è il personaggio più interessante e più sconcertante della famiglia Carracci. Non sopporta la saccente pedanteria del fratello Agostino, pur interessandosi vivamente di ogni esperienza pittorica dei grandi maestri che lo precedettero, ad eccezione di Michelangelo, responsabile di quel manierismo che egli intende superare. Sebbene tratti di continuo soggetti sacri, non segue la via coerentemente religiosa battuta dal cugino Ludovico, per rimanere libero nel perseguire la fantasia della sua poesia, a volte sacra e a volte pagana. E' più aperto di Ludovico nel far ampio tesoro degli insegnamenti del Correggio, dei Veneziani e dell'ultimo Raffaello. E' più



abile di Agostino nel non lasciarsi imbrigliare dalla tirannide dell'erudizione, perchè a fondamento della sua arte pone la natura studiata con la passione dello sperimentatore, trasferita però, sull'esempio dei grandi, in un alone di somma grazia.

Non ritengo rispondente al vero l'opporre al religioso Ludovico il *pagano* Annibale. Infatti la poesia di Annibale è sempre sinceramente umana e si anima alternativamente di profondo ardore religioso o di appassionata nostalgia pagana (nel suo capolavoro nel palazzo Farnese di Roma) con una fluttuazione caratteristica della Controriforma. Credo che sia veramente la sua calda umana libertà la fonte unica della poesia pittorica di Annibale, il fondamento della sua commossa religiosità, la ragione per cui ha potuto trattare tutti i generi dalla natura morta al ritratto, dal paesaggio alla pala d'altare, dalla decorazione alla grande composizione.

dello sfondo, contro il quale si staglia il gruppo rituale di Cristo e del Battezzatore, collegato sulla sinistra con la folla dei battezzandi che si agita a spirale. La *Pietà e Santi* della Galleria di Parma rappresenta un fatto nuovo. L'omaggio al Correggio, evidente nel nugolo d'angeli, è superato dalla realistica espressione umana del dolore che pateticamente s'incarna nei personaggi, assumendo una varietà consona al loro diverso carattere. La estrema serietà dell'artista è dimostrata dai disegni preparatori, tra i quali segnaliamo lo splendido studio dal vero del cereo corpo del Cristo seduto e abbandonato nel grembo della Madre svenuta. Segno di autentica religiosità.

La *Visione di S. Eustachio* di Napoli e il *S. Francesco* dell'Accademia di Venezia ci offrono l'occasione di parlare, una volta per sempre, dello stretto rapporto simbolico esistente nell'arte di Annibale tra il pae-

Agostino Carracci - La Madonna col Bambino e S. Giovannino (detta « il silenzio »). Londra, Hampton Court Palace (Foto Villani, Bologna)



Inizia ventitreenne con la manieristica *Crocifissione* di S. Nicolò di Bologna, necessario tributo al suo tempo, dove la preoccupazione del mestiere impedisce il volo alla fantasia, peraltro già legata dal rigore del tema. Studia, viaggia, si arricchisce d'esperienza. Si ripresenta con lo *Sposalizio mistico di S. Caterina*, in cui, alla mancanza di intima commozione di stile ludoviciano, supplisce con una delicatissima, e perciò stesso religiosa grazia che perfeziona i sentimenti umani. Nel *Battesimo di Cristo* in S. Gregorio di Bologna, suo primo omaggio al Correggio, abbiamo la viva rivelazione di Annibale che al soggetto, in questo caso sacro, consacra con fede le sue virtù naturali ed acquisite di artista. Il paradiso « correggesco » è quasi un sipario alzato a metà che lascia scorgere il luminoso ed umido paesaggio « vero »

saggio e l'episodio sacro che in esso è ambientato. In alcuni casi, come ad esempio nella *Visione* citata, nella *Predica del Battista* di Grenoble, nella *Fuga in Egitto* della Gall. Doria di Roma, si sarebbe tentati di dire, a prima vista, che l'episodio sacro ha solo dato all'artista il pretesto di fare dello stupendo paesaggio. Invece, a ben osservare, si avverte che ogni paesaggio, preparato da meravigliosi studi dal vero, si adegua al carattere dell'episodio sacro, contribuendo alla più acuta espressione ed esaltazione del soggetto. Vale a dire che Annibale possiede la facoltà di trasformare in poesia religiosa anche il paesaggio, alla stessa maniera che ne sa dare una traduzione pagana in soggetti mitologici o profani.

La grande pala della *Madonna col Bambino in trono e Santi* della Gemälde Gall. di Dresda - omaggio



al Tiziano — segna la piena conquista di un classico linguaggio che permette di rappresentare con sfarzo liturgico la « sacra rappresentazione », sempre puntuale nella caratterizzazione dei personaggi pieni di vita. Una eco della devozione Mariana insistentemente diffusa nella diocesi bolognese dal Card. Paleotti può essere la *Madonna in gloria sopra la città di Bologna* della Christ Church di Oxford, raffigurante la celeste patrona della città petroniana. Di quest'opera sono esposti quattro disegni preparatori, o meglio quattro variazioni compositive, di una grazia delicatissima, non riportata sulla tela. In proposito è curioso e notevole il fenomeno che in Annibale si verifica, cioè che il calore vibrante del disegno preparatorio si smorza alquanto nella traduzione in opera.

Le ultime pitture citate ci offrono ancora lo spunto per ricordare la parte preponderante che i temi mariani sostengono in tutta la produzione artistica dei Carracci. Annibale, il più « umano » della famiglia, ha saputo dipingere alla perfezione i tre sentimenti principali della Vergine Maria: la tenerissima dolcezza della sua maternità, la sovrumana grandezza del suo dolore, lo splendore della sua glorificazione. Per il primo aspetto valgono, ad esempio, la piccola *Madonna col Bambino* della Capitolina di Roma e la celeberrima *Madonna del Silenzio* di Londra: in ambedue abbiamo la sublimazione di quelle irepetibili sfumature di sentimenti che l'affetto verso il Figlio suscita nel cuore e nelle manifestazioni esterne di una Madre. Per il secondo aspetto abbiamo il romantico patetico svenimento (segnalato dalla censura inquisitoriale) della Madre affranta dal dolore. La figurazione è antistorica, è vero. Ma nella fantasia dell'artista la grandezza sovrumana del dolore della Madre, che accoglie in seno il corpo martoriato del Figlio innocentissimo, non poteva essere rappresentata altro che da una lancinante ferita che trafigge a morte il suo cuore. Attorno alla Vergine svenuta fanno premurosa corona gli angeli e i Santi sciolti in lacrime. E' un fatto naturale, quotidiano, assunto a significazione sacra. Citiamo: la piccola *Crocifissione* di Berlino, la *Pietà* della Galleria di Parma, la *Pietà* di Vienna. Nelle due tarde *Pietà* della Galleria di Napoli e del Louvre, la mater dolorosa non è più raffigurata svenuta. Per il terzo aspetto ricordiamo la classica compostezza, di gusto raffaellesco, della *Coronazione della Vergine* della Coll. D. Mahon di Londra e l'*Assunta* di S. Maria del Popolo a Roma.

Quello che sorprende in Annibale è la capacità di dare vita in termini suggestivi, eloquenti e commoventi ai più disparati aspetti della religiosità. Dal fervore tutto intimo dell'esperienza mistica nella *visione di S. Francesco* di Londra, alla fiduciosa speranza sorretta dalla confortante presenza del Signore, che riscalda e rianima lo spirito di *S. Antonio tentato* (Nat. Gall. di Londra) e spaventato dalle orride apparizioni diaboliche che lo circondano e premono; dalla puntuale « illustrazione » dell'episodio della Samaritana al pozzo — sia nella redazione più vasta e retorica di Brera sia in quella trasfigurata in elegiaca poesia di Vienna — alla rappresentazione del leggendario « *Domine, quo Vadis?* » (Nat. Gall. di Londra), che gli ha offerto lo spunto per creare un capolavoro di drammatici contrasti psicologici, di incredibile virtuosità disegnativa, di rara sapienza pittorica, di perfetta ambientazione, riuniti insieme in una superiore sintesi di visione poetica; dalla *Resurrezione* del Louvre, che presenta, realizzato con le accennate qualità artistiche, un esempio di catechistica dimostrazione del



Nella pagina di fronte: **Annibale Carracci: La Pietà e i SS. Francesco e Maddalena. Parigi, Louvre** (Foto Villani, Bologna). Nella stessa, sotto: **Annibale Carracci: L'incoronazione della Vergine. Londra, Coll. Denis Mahon.** In questa pagina: **Annibale Carracci: « Domine quo vadis? ». Londra, National Gallery.** (Foto Villani, Bologna)



miracolo della resurrezione di Cristo vero Dio, all'*Elemosina di S. Rocco*, oggi a Dresda, elaboratissima sapiente raffigurazione della reazione che in un popolo di poveri e di derelitti suscita la prodiga carità di un Santo.

Qui come nell'intera produzione di Annibale, non si tratta di mero esercizio, di abilità disegnativa o compositiva, che sappiamo eccezionali. Si tratta invece, come sempre, di brani di reale vita vissuta, osservati non con lo sguardo distaccato dello storico, ma con quello commosso dell'uomo. L'artista, poi, li rivive sentimentalmente trasformandoli nella sua fantasia in oggetti di fantasia e, finalmente, li riporta, ancora palpitanti, negli episodi delle opere che via via gli vengono commesse. Da qui si valuta l'abissale distanza tra l'arte di Annibale e la scienza di Agostino.

La religiosità di Annibale consiste nella celebrazione di quella bontà che si trova sparsa in tutte le cose create da Dio e che è all'origine di tutti i sentimenti di relazione umana. Annibale è il poeta della religiosità vista come relazione d'amore. Ludovico è invece il poeta della religiosità considerata come devota completa offerta alla Divinità. Pertanto Ludovico s'inserisce nell'aspetto più mistico della Controriforma, che esige il distacco dalle creature; Annibale ritorna allo spirito francescano dell'amore verso tutte le creature.

P. Venturino Alce o. p.

Nota - In occasione della mostra sono stati pubblicati due magistrali cataloghi delle opere dei Carracci: l'uno dedicato alle *Pitture*, con un saggio introduttivo del Prof. Cesare Gnudi, una nota critica del Prof. Denis Mahon, un regesto della vita dei quattro Maestri e le schede relative alle loro opere esposte a cura di Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli, Maurizio Calvesi, un ricchissimo repertorio bibliografico a cura di Andrea Emiliani, e la riproduzione di tutte le opere; l'altro dedicato ai *Disegni*, con un saggio introduttivo e le schede critiche per ogni soggetto, a cura del Prof. Denis Mahon.



SILVIO CONSADORI

Il campo dell'arte sacra non è un campo facile per gli artisti. Non è facile neppure per gli artisti profondamente cristiani. Anzi per i veri credenti è forse ancora più difficile perchè comprendono molto più degli altri la grandezza sublime della fede e sentono quindi maggiormente la propria insufficienza. Gli altri spesso affrontano il tema sacro con la stessa indifferenza con la quale possono trattare un soggetto mitologico e la loro superiore sufficienza può dare buone composizioni prive però della vita dello spirito. A meno che non meditino a fondo le verità della fede e allora l'arte può essere un mezzo che li conduce a credere.

A proposito di Silvio Consadori si è spesso parlato della innata facilità dell'artista, facilità che si manifesta nei ritratti e nei paesaggi ma che si arresta dinanzi al soggetto sacro. Egli è un credente sincero, dalla fede semplice e sente la sua inadeguatezza di fronte alla concezione delle verità cristiane, la grande difficoltà di poter esprimere la sublimità dei misteri e la piena dei sentimenti che imprimono nell'animo.

Ho presente una sua Crocifissione che mi pare tra le sue cose migliori. E' un quadro iniziato da vario tempo e ancora incompiuto. Ogni tanto lo riprende nel tentativo di arrivare a completarlo secondo l'ideale contemplato nella sua anima ma forse non arriverà mai a condurlo a termine. E come questa molte sue altre opere non sono mai finite.

Ecco la Santa Chiara premiata all'*Angelicum* 1953. Dopo di allora l'ha ancora ripresa nel tentativo di una maggiore perfezione, di una maggior rispondenza all'ideale intravvisto nei momenti felici. Chiama così i momenti fugaci nei quali gli pare quasi di vedere la verità del suo soggetto; momenti nei quali nascono i bozzetti che preferirebbe ai quadri finiti perchè più spontanei e sinceri.

E in tutte le altre sue opere sente questo tormento (parola abusata ma che fa al caso), questa inquetudine che gli fa riprendere in mano i suoi lavori, che l'ha portato qualche volta a ricomprare quadri già venduti per ritornarci ancora sopra coll'intento d'infondere loro quanto egli solo sa che ancora gli mancava o anche per distruggerli.

Con quest'ansia continua di ricerca interiore più che formale di rinnovamento dei lavori eseguiti, parrebbe non potersi conciliare l'affresco che non consente pentimenti. Eppure all'affresco Consadori si sente portato. I lavori di cavalletto si potrebbero considerare per lui come lavori di preparazione graduale a quanto vorrebbe fissare sulle pareti.

E' proprio dall'affresco che egli ha iniziato la sua via all'arte e vi è entrato da ragazzo, come garzone di Coccoli e Cresseri quando affrescavano varie chiese del bresciano. A quattordici anni (è nato nel 1909 a Brescia) iniziò così apprendendo il mestiere, fino a quando potè partecipare al concorso per il lascito del Conte Camillo Brozzoni e vincere la borsa di studio che lo portò all'Accademia, prima a Bergamo, poi a Roma dove frequentò per due anni. La stessa borsa di studio gli consentì di recarsi per altri due anni a Pa-



Silvio Consadori pittore. Nella tavola di pag. 197: particolare del « Cristo lavoratore ». Assisi, Galleria della Pro Civitate Christiana. Sopra: **Particolare dell'affresco del nuovo palazzo delle poste a Busto Arsizio.**

rigi ed ebbero allora inizio i suoi successi veramente lusinghieri.

A Parigi espose in una personale all'Ambasciata d'Italia nel salone degli Indipendenti.

Durante la permanenza in quella città trattò il soggetto sacro in una serie di immagini religiose che furono stampate a Zurigo.

Dopo Parigi venne a Milano dove si stabilì definitivamente frequentando come uditore l'Accademia di Brera e diventando poi insegnante in quel Liceo Artistico.

Non è l'ideale per lui la vita di città, anche se come tanti altri artisti, è costretto a viverci. Amerebbe vivere a contatto con la natura, poter godere i paesaggi dell'aperta campagna e osservarne la luce dei tramonti. Perciò quando può evade per trovare, lontano dal frastuono, il contatto con la natura che lo porta a Dio.

Dio vorrebbe sempre trovare avvicinandosi a Lui con la sua arte. Per questo considera l'arte sacra come il campo migliore nel quale un artista possa provare se stesso. Nel soggetto sacro si ritrova tutto ciò che può appagare l'artista: la realtà, la spiritualità, il sentimento, l'espressione, la forza.
Consadori può tentare anche qualche volta la pittura così detta metafisica e le forme astratte ma le prova come pittura a sè, che non implica responsabilità, trova in questa maniera dei mezzi che possono servire a pulire la tavolozza, a rendere più tersi i colori e le considera come esperienze che possono avere una loro utilità tecnica.

Quando però si deve trattare il tema sacro occorre sentire la propria responsabilità anche di fronte ai fedeli che devono comprendere e pregare. Certe forme, passabili o anche ammirate in una esposizione, non debbono varcare le soglie della chiesa.

Con questo Consadori non rinnega alcun tentativo moderno; l'arte sacra però deve aiutare gli uomini ad innalzarsi a Dio mentre certe forme sono tutt'al più capaci di incantare e più spesso di distrarre.

Anche per questo non bisognerebbe allontanarsi dallo studio della natura che invece si vuole ripudiare. Vi può essere il pericolo di cadere in una imitazione passiva del creato; occorre raggiungere l'equilibrio senza il quale non si può parlare di arte.

Il pericolo di cadere nel realismo sta in agguato anche, e spesso in modo particolare, vicino all'artista che vuole rappresentare il soggetto sacro e la storia dell'arte ci dimostra quanto sia facile rendere umano il divino.



Silvio Consadori - Bozzetto per "il sogno di S. Giuseppe,,

Consadori si sente attratto dalla figura di Gesù che per lui rimane il tema più bello che possa essere offerto all'artista. Vorrebbe vederlo vivo in mezzo agli uomini, agli uomini di oggi, nella sua umanità ma anche nella sua divinità.

E varie volte ha tentato in questo senso. Così in una vetrata commissionatagli dai Falck per la parrocchia di Sesto San Giovanni, ha raffigurato Gesù come un giovane lavoratore in tuta, vicino ad una madre, con lo sfondo degli stabilimenti.

Vorrebbe così vedere Gesù, come un fratello in tutte le classi sociali, uomo fra gli uomini ma al tempo stesso Dio. Gli artisti di oggi dovrebbero arrivare ad una immagine che renda viva la sua presenza.

Questo desiderio vi è anche nella rappresentazione degli episodi della vita di Gesù. Trova in tante scene del Vangelo la drammaticità che non si può trovare altrove, per-



Silvio Consadori pittore - Milano: « Maria e Giuseppe cercan casa »: cartone per vetrata al Santuario di Cascia. Sotto: **« Visitazione », 1952.**

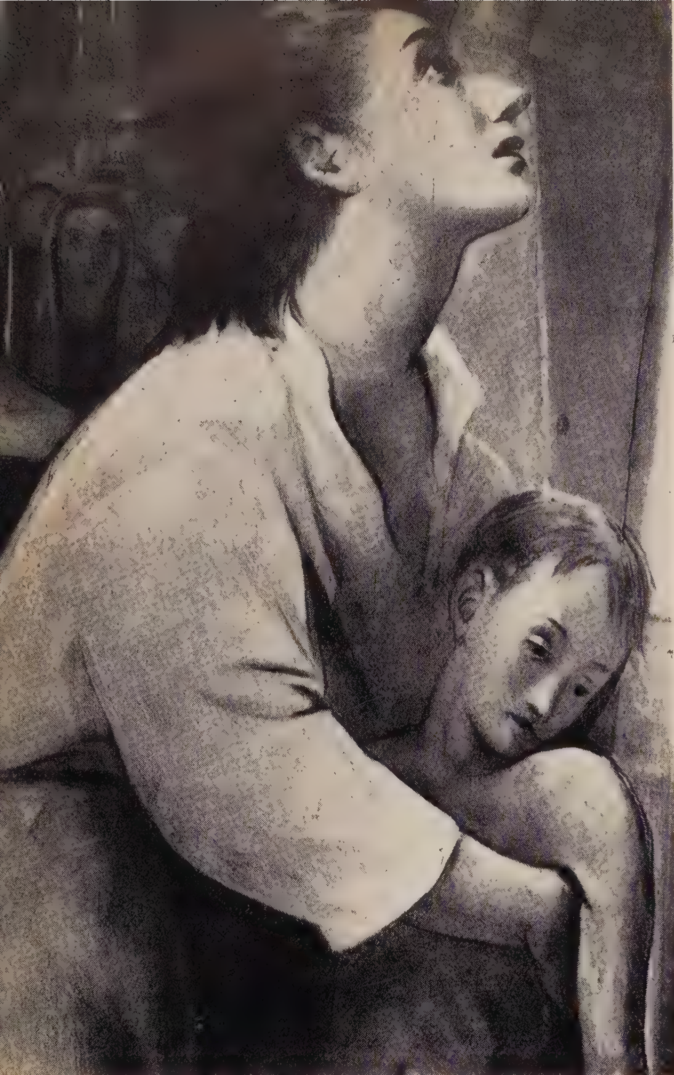


chè queste non sono scene morte ma sempre vive, non sono le scene senza vita della mitologia o di fatti storici ormai tramontati. Questi episodi l'artista può riviverli nel suo animo e vederli nella loro perennità.

Così nelle opere di Consadori vediamo ricorrere di frequente questi episodi, in modo particolare i più drammatici.

Ecco così Gesù nell'Orto del Getsemani, nel viaggio al Calvario, sulla Croce, nella Deposizione, nell'Apparizione ad Emmaus dopo la Resurrezione.

E accanto a Gesù gli altri personaggi del Vangelo. Vediamo Maria nella Visita a S. Elisabetta, presso la Croce, nel suo dolore al ritorno dal Calvario.



Silvio Consadori pittore, Milano: Particolare de « Il Voto »; affresco della Cappella dell'Assunta nel nuovo Santuario di Oropa. (Foto Attilio Bacci)

Le figure sono quasi modellate dalla luce che le avvolge; i sentimenti sono contenuti e al tempo stesso espressi non soltanto dai personaggi ma dall'atmosfera che li circonda.

I cicli più vasti di affreschi di Consadori sono stati eseguiti ad Oropa e a Cascia.

In quello del Santuario di Oropa ha dovuto unire insieme elementi disparati, compito non facile quando si consideri che doveva ravvicinare temi come la Battaglia di Lepanto e il Voto di Biella con la Visita di Maria a Santa Elisabetta, le Nozze di Cana e l'Assunzione della Vergine. Le sue cose migliori si ritrovano anche qui negli episodi strettamente religiosi, in modo particolare nella Visitazione, tema più volte studiato con amore da Consadori e che conserva anche nell'affresco tutta l'umanità e vari episodi evangelici.

A Cascia è rappresentato nell'abside il Trionfo della Croce che attira attorno a sè tutta l'umanità e vari episodi evangelici.

Purtroppo le fotografie che sono state riprese non rendono come si vorrebbe, anzi spesso falsano la verità delle figure rappresentate. Vi è infatti una grande differenza tra queste riproduzioni e quelle della tela in cui sono stati trattati i medesimi soggetti come, ad esempio, nella Vergine tra le Pie Donne al ritorno dal Calvario.

Altri affreschi Consadori ha portato a termine a Roma nella Chiesa di S. Gaetano, in varie chiese di Milano, del Bresciano e della Brianza e, con Filocamo, in una chiesa della Svizzera, nel 1953, quasi di contrabbando,



Silvio Consadori: Altro particolare del suddetto affresco. L'artista ha decorato con perizia tutta la cappella dedicata all'Assunta nel nuovo Santuario di Oropa.





Silvio Consadori pittore, Milano: Due quadri della recentissima decorazione affrescata quest'anno nel santuario di Cascia: a sinistra: **Il ritorno dal Calvario**; a destra: **Gesù nell'orto del Getzemani.**

chiamatovi all'insaputa dei Sindacati Svizzeri.

Degli altri suoi lavori ricordiamo quelli in possesso della Pro Civitate Cristiana di Assisi e specialmente quelli di Villa Clerici a Milano.

Ha esposto nelle più note gallerie d'Italia e in quasi tutte le mostre nazionali. Ha partecipato dietro invito a tutte le quadriennali di Roma e alle Biennali di Venezia.

I riconoscimenti non gli sono mancati e potrebbe allinearne un lungo elenco. Possiamo ricordare i premi: *Canonica, Milius, Fiore, Lombardia, Iseo, Burgo, Angelicum, Brescia, Marzotto;* quello della esposizione di Arte Sacra a Milano, il Primo premio alla Mostra Nazionale di Gallarate e quello della Biennale di Venezia.

Non sono però i riconoscimenti e i premi che fanno apprezzare la sua opera, tanto più che non sempre, in fatto di premi, è il merito ad aggiudicarli ma sono spesso frutto di piani prestabiliti nei quali giuocano le amicizie se non altri fattori meno nobili.

Silvio Consadori non vuole legare la sua arte a gruppi o etichette, vuole semplicemente essere se stesso; vorrebbe dire agli uomini la sua parola per aiutarli ad avvicinarsi a Dio, a conoscere meglio Gesù. Ed è felice di constatare che non è solo in questa aspirazione. Molti artisti oggi intendono la loro attività come una vocazione.

Vorrebbero più comprensione, specialmente da parte del Clero che, purtroppo, in molti casi è insufficientemente preparato in questo campo. E' sconfortante per un artista il sen-



Silvio Consadori pittore, Milano: Complesso decorativo absidale del santuario di Cascia in cui l'artista rivela piena sensibilità liturgica anche nella scelta del tema e nello svolgimento ritmico della composizione.

tirsi chiedere, per esempio, da Parroci e rettori di chiese di apprestare copie di opere di artisti passati, fossero pure di Raffaello e del Murillo.

L'artista deve trovare nel Sacerdote un aiuto, una collaborazione perchè egli ha bisogno di chi lo illumini per poter comprendere e meditare i Misteri della fede, per poterli vivere in sè prima di tentare di manifestarli agli uomini.

Oltre a questo gli artisti sentono la necessità della fiducia del Clero. L'artista si aiuta e si stimola anche con la responsabilità che gli viene affidata. Questa responsabilità la si sente quando si entra nel campo sacro, quando l'artista pensa che dinanzi alle sue opere i fedeli devono meditare e pregare. Tanti sacerdoti si sono finora rifugiati nella scusa del gusto del popolo che non comprende le opere d'arte e si compiace delle produzioni dozzinali e insulse delle tante case di manifatture così dette d'arte. Con il ricorso all'industria sostituita all'arte si è abbassato il gusto del popolo. Proprio il Clero dovrebbe rieducare questo gusto aprendo le porte agli artisti.

La diffidenza di molti sacerdoti per l'arte moderna non è certo del tutto ingiustificata. Ma, grazie a Dio, abbiamo oggi artisti sinceramente cristiani e coscienti.

Silvio Consadori ne è un esempio e il Clero potrebbe stimolarne e aiutarne, con la sua dottrina, la sua comprensione e la sua fiducia tanti altri.

L. Delogu

